No. 4043.213

1912

Bought with the income of the Scholfield bequests.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/lannemusicale19122bren

L'ANNÉE
MUSICALE

A LA MÊME LIBRAIRIE

L'ANNÉE MUSICALE

PUBLIÉE PAR

MM. MICHEL BRENET, J. CHANTAVOINE, L. LALOY, L. DE LA LAURENCIE

PREMIÈRE ANNÉE — 1911

L. de la Laurencie et G. de Sainte-Foix. *Contribution à l'histoire de la symphonie française vers 1750.* — **M. Brenet.** *Deux traductions françaises inédites des institutions harmoniques de Zarlino.* — **Georges Cucuel.** *Le baron de Bagge et son temps (1718-1791).* — **Paul-Marie Masson.** *Lullistes et Ramistes.* — **Henry Prunières.** *La musique de la chambre et de l'écurie sous le règne de François Ier.* — **Jean Chantavoine.** *La musique française en 1911.* — *Bibliographie.*

1 vol. gr. in-8 . . . . . **10 fr.**

L'ANNÉE MUSICALE

PUBLIÉE

PAR

MM. MICHEL BRENET, J. CHANTAVOINE
L. LALOY, L. DE LA LAURENCIE

DEUXIÈME ANNÉE — 1912

H. Collet. — *Contribution à l'étude des théoriciens espagnols de la musique au XVIe siècle.*

L. de la Laurencie. — *Deux imitateurs français des bouffons : Blavet et Dauvergne.*

G. Cucuel. — *La critique musicale dans les revues du XVIIIe siècle.*

H. Prunières. — *Jean de Cambefort d'après des documents inédits.*

Jean Chantavoine. — *La musique française en 1912. Bibliographie.*

PRINCETON
UNIVERSITY
LIBRARY

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1913

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

Select
June 23. 1913
L
Cont.
* 4043,213
1912

L'ANNÉE MUSICALE

1912

CONTRIBUTION

A L'ÉTUDE DES THÉORICIENS ESPAGNOLS

DE LA MUSIQUE AU XVIe SIÈCLE

Nous voudrions insister ici sur quelques points particuliers de ce grand mouvement musicologique espagnol au XVIe siècle, que nous avons entrepris de dépeindre en un ouvrage sur *Le Mysticisme Musical Espagnol.* Loin de nous la pensée de retracer, dans les pages qui vont suivre, ce mouvement tout entier. Nous nous proposons seulement de faire apparaître en relief quelques figures principales, de mettre en valeur — par des analyses et des extraits — un certain nombre d'ouvrages dignes d'une attention spéciale, et enfin nous entendons déterminer, par ces documents choisis, mieux peut-être que par une énumération complète, les tendances et directions de la musicologie espagnole du siècle d'or.

Il semble bien que, celle-ci, dans ses grandes lignes, ait conservé, malgré ses fréquentations italienne et française, son originalité traditionnelle, essentiellement scholastique et mystique. Toute l'argumentation de l'École, et toute l'idéologie symboliste du Moyen Age, en effet, s'y épanouissent jusque dans la tardive décadence de la fin du XVIIe siècle. En dehors de quelques exceptions, au demeurant peu convaincantes, on peut affirmer que le souffle de la jeune Renaissance n'effleura point l'arbre puissant de la dogmatique espagnole, qui, né dans la pure terre aristotélicienne, poussa ses branches robustes vers le ciel des Jean de la Croix et des Zurbaran, et soutint sans broncher l'assaut des vents de l'Est.

La littérature musicale espagnole du XVIe siècle est fort riche, et sans doute devons-nous attribuer à l'importance pédagogique de la

musique — l'une des sept disciplines libérales — la surabondance des productions musicologiques en regard de la pénurie d'œuvres didactiques relatives aux Beaux-Arts et même à la Littérature. En outre, il semble bien que les théoriciens littéraires et les critiques d'art soient tout acquis aux idées nouvelles : M. Menéndez y Pelayo remarque que « les Sagredo, les Villalpando, les Arphe, les Guevara, les Carducho et les Pacheco suivent, timides et aveugles, les traces des Italiens et des Anciens[1] », alors qu'il serait vain de rechercher parmi les musicologues une influence classique. Nos musiciens disent hautement ce qu'ils pensent. Certains de ne point blasphémer contre la tradition, ils osent aller de l'avant, adapter à leurs propres besoins la règle qu'ils révèrent. Ils sont à la fois des conservateurs de l'aristotélisme et des rebelles contre la desséchante scholastique, des rétrogrades pour les humanistes[2] et des novateurs pour les disciples de Boèce : enfin ils vivifient leur science aride au moyen de l'*expression;* ils ont une foi naïve et superstitieuse dans les nombres mystérieux et les relations symboliques ; ils sont *gothiques* et ils sont *mystiques*.

Le plus ancien des traités spéciaux — car nous ne disons rien ici des encyclopédies du xve siècle[3] — est sans contredit l'œuvre manuscrite[4] du sacristain de la chapelle de San Clemeint (*sic*) de Séville, Fernando Estéban, intitulée : *Règles de plain-chant, de contrepoint et de chant d'orgue* (1410). On y peut lire des règles sur les propriétés tonales qui sont l'écho de celles « de Boèce, d'Albert de la Rosa, de Mosen Filipo de Vitriaco (*sic*), de Guillelmus de Mascadio (*sic*), de Joannes de Muris, d'Egidius de Morino, et de beaucoup d'autres[5] », et qui nous montrent déjà la valeur dogmatique donnée aux simples observations pratiques par une longue et toujours plus forte tradition : « Le premier ton est apte et condescendant à tous les sentiments. Le second convient aux tristes. Le troisième aux âpres et rigoureux. Le quatrième est mal et pernicieux : il convient

1. Cf. *Ideas Estéticas*, Madrid, t. VI, p. 155 et suiv. (1901).

2. Rappelons-nous les pamphlets acerbes de Luis Vives.

3. Par exemple celles de Fr. Vicente de Búrgos, d'Alfonso de la Torre, de Ruy Sanchez de Arévalo. Cf. notre livre précité, chap. v. Nous y traitons aussi d'un manuscrit anonyme du xve siècle, mi-latin, mi-limousin, que possède à Valence D. Roque Chabás.

4. Bibl. Provincial de Toledo, n° 338.

5. Fol. 20. Gallardo, en son *Ensayo*, n'a pas lu « Muris » cependant très clair.

beaucoup aux flatteurs. Le cinquième est doux et délectable et réjouit les tristes et désespérés. Le sixième est compatissant et lamentable et s'applique à ceux qui pleurent facilement. Le septième est robuste et gai, tout tressautant, et s'accoutume à l'âge de l'adolescence. Le huitième est suave et amoureux et dans la manière des sages et des vieillards... Et de même qu'il y a de la diversité en les tons susdits, de même il advient que quelques hommes se plaisent à chanter un chant d'un ton plutôt que d'un autre. Et nous ne devons pas nous étonner de ce que les oreilles se délectent ainsi en des sons divers. Car le palais aussi aime les mets diversement accommodés. Et les yeux sont réjouis par diverses couleurs. Et l'odorat s'éduque à la douceur des senteurs variées (fol. 17 V°). » Au sujet de la gamme, Estéban écrit (fol. 20) : « Et encore celui-là — que le Saint Paradis ait son âme ! — qui avait nom Raymond de Cacio, lequel après Dieu fit que moi, Fernando Estéban, de rien que j'étais, devinsse quelqu'un selon cet art ; et à chaque *ut* de la main il disait *gamme*. Celui-là que je puis dire mon auteur et mon maître ultime et premier. Et maître puis-je nommer ce créateur en cet art [facedor sobre este arte] car il fit très nombreuses choses, en se fondant sur la doctrine des anciens, et n'en diminuant rien [é non menguando nada dello]. De ceci, moi, Fernando Estéban, sacristain de la chapelle de San Clemiente (*sic*) de la très noble et loyale cité de Séville, qui fais et compose ces règles, je donne et donnerai, jusqu'à la fin de mes jours, témoignage de l'œuvre du susdit Raymond de Cacio [à qui Dieu veuille octroyer son pardon], qui fut mon maître, par beaucoup de choses que je lui vis faire, lesquelles il me fit la grâce de me vouloir démontrer; lesquelles choses je ne vis jamais en aucun homme qui sût cet art. Et pour cela je demande à tout homme ou étudiant [ó criado], qui possède ces règles-ci et lira la table, de dire un *Pater noster* et un *Ave maria* pour l'âme du susdit Raymond de Cacio et pour la mienne ; que Dieu récompense qui le fera [que Dios depare quien lo diga por la suya despues desta vida]. »

Nous avons donc avec Estéban, un premier et précieux exemple de ce dualisme bien espagnol : d'une part la fidélité à la tradition, d'autre part la hardiesse romantique et inventive.

Il nous faut attendre jusqu'à l'année 1470 pour trouver une œuvre marquante : c'est le *Verger de musique spirituelle, spéculative et*

active du Bachelier Tapia, de Numance[1]. L'harmonisme profond de l'École apparaît dès le début de l'ouvrage (fol. X) : « Dieu tient le monochorde du monde si bien accordé et placé au point de naturelle perfection qu'il nous fait avec lui la musique dont nous avons besoin. » — Rien n'est plus curieux, d'autre part, que cette opinion (fol. Lij) de l'auteur sur les chanteurs des diverses nations, laquelle nous laisse entendre le caractère spécialement austère et dramatique, suppliant et mystique, de la musique espagnole au xve siècle : « Il ne faut pas toujours chanter d'une seule façon, car si les nation. agissaient ainsi, elles n'auraient pas chacune leur manière propre Or Franquino (*sic*) dit que les Anglais jubilent, les Français chantent, les Italiens ou bêlent comme des chèvres ou aboient comme des chiens, les Allemands hurlent comme des loups et *les Espagnols pleurent parce qu'ils sont amis du Bémol*[2]. » — Le troisième chapitre du *Verger* sur la « musique humaine » est digne de retenir notre attention : « Qu'est-ce qu'unir la subtilité et la sublimité de l'esprit avec la bassesse et la lourdeur [gravedad] de la chair, sinon joindre [ayuntar] des lettres aiguës aux graves pour qu'elles fassent consonance ? Qu'est-ce que la loi qui maintient et conserve si longtemps les quatre éléments dans un corps en paix [en paz] sinon la musique proportionnelle où Dieu les mit ? N'avez-vous pas observé la naturelle amitié [amicicia] de la puissance rationnelle qui est l'esprit avec l'irrationnelle qui est la chair, dans l'homme ? Et, certes, ces deux choses si distinctes ne sont pas liées par quelque lien corporel, mais par une vertu, cause de la proportion dans laquelle Dieu composa les humeurs dans l'homme. Mettre en proportion un esprit si proche de Dieu et un corps qui n'est rien, c'est là une science et un pouvoir qui n'appartiennent qu'à Dieu. De sorte que de deux choses aussi distinctes que l'âme [anima] et le corps, naît, en l'homme, cette musique humaine [Augustin]. De même que Dieu a mis dans l'homme cette musique naturelle, de même l'homme a une inclination et une amitié naturelles envers et avec elle, les semblables désirent et envient leurs semblables, et ils en jouissent : mais avec ceux qui ne le sont pas [con sus desemejantes], ils s'attristent et se

1. *Vergel de música*, etc... *Autor el Bachiller Tapia Numantino... Burgo de Osma por Diego Fernández de Cordova impressor...* (1470). Bibl. Nac. Madrid.

2. On s'explique ainsi pourquoi le pathétique accent des Espagnols était recherché à la chapelle Sixtine.

troublent. On induit clairement de là qu'en entendant des dissonances, on est pris de peine et de tristesse [Cic. de amici. c. 13.], tandis que les suaves chansons et consonances nous donnent la joie parce que nous éprouvons en nous un accord semblable [concordia]. Boèce le Romain prouve ainsi la ressemblance de l'homme avec la musique : nous avons, dit-il, l'expérience de ce que l'état de notre âme et de notre corps est, en certaine façon, composé de proportions par lesquelles l'homme produit des modulations harmoniques. Ne pensez pas que celui qui chante ou qui joue sur un mode joyeux [jocundo y alegre] le fasse pour que la musique lui donne de la gaîté, écrit Papinien, sinon pour que l'allègre harmonie qui existe dans le cœur de celui qui chante ou qui joue la produise en quelque manière : ce dont il se délecte ; et il en est de même [lo mesmo es] du chanteur triste qui cherche des modes proportionnés à sa tristesse afin de l'éveiller. Ceux qui jouent des instruments à cordes ont une règle [aviso] commune : ils ne doivent ni monter trop les aiguës qui pourraient se casser, ni trop baisser les graves qui pourraient ne plus donner de sons. Il faut une grande prudence et une grande habileté pour mettre les instruments en un si juste milieu et en une si juste tonalité que ni la musique ni les cordes ne perdent rien. Combien saint Paul [ad Ro. c. 12.] accordait exactement le monochorde humain, lorsqu'il disait : Que votre service soit conforme à la raison ! Ne détendez pas [no afloxeys] les cordes de la sensualité au point que la musique se perde, et n'étouffez [ni apreteys] pas l'esprit au point qu'il en meure, car on perd autant par excès que par défaut [por carta de más, como por carta de ménos]. Que la sensualité soit donc accordée avec la raison et celle-ci avec Dieu, si vous voulez faire de la bonne musique. Car bien que ce soit de la musique instrumentale, chacun est obligé de suivre la même mesure [llevar el mesmo aviso. — Ysidoro, lib. 3. ethi. c. 18.] puisque l'on fait l'instrumentale avec le secours et l'aide de l'homme ; et il y a des artistes de touche [toque] comme sur la vihuela, la harpe et leurs pareilles, dont la musique est dite artificielle ou rythmique ; et il y en a d'autres qui jouent des instruments à vent [de ayre] comme la flûte, la *dulçayna* et les orgues, dont la musique est dite organique. C'est ainsi que l'ont appelée les philosophes, selon le notable musicien Andrea [lib. 1. c. 1. invenci.], et cette musique rythmique et organique peut se dire harmonique, car l'homme la peut atteindre et même

d'humaine la rendre divine, en l'étudiant pour mieux aimer Dieu. »

Comme on le voit, le bachelier Tapia est un philosophe ; c'est aussi un érudit honnête, qui cite ses sources. Il en indique bien d'autres dans l'important chapitre suivant [cap. iiij.] intitulé : La musique humaine en deux manières. L'auteur y déclare qu'il y a « une musique spéculative et théorique, et une autre active et pratique. De ces deux musiques, la seconde répond mieux à notre objet... Il appartient au musicien théorique de mesurer et de peser [selon Placentino] les consonances formées dans les instruments, non pas à l'aide de l'oreille, qui pour cela est impertinente, mais avec l'entendement et la raison, comme firent Plutarque, Boèce, Lefèvre d'Étaple, Glaréan, Goschaldos [*sic*], Tobar, Lux bela [*sic*], Ciruelo et beaucoup d'autres. La musique pratique est un art libéral [Guido] qui administre véritablement les principes du chant. Tous les chanteurs et joueurs libéraux, habiles à composer et à jouer selon l'art, peuvent être dits musiciens pratiques : tels furent saints Grégoire, Augustin, Ambroise, Bernard et d'excellents artistes qui existent aujourd'hui en Espagne et en Italie. Cette musique pratique est aussi en deux manières : le plain-chant et le chant d'orgue. Le plain-chant, selon saint Bernard au début de sa *Musique*, est une règle qui détermine la nature et la forme des chants réguliers ; la nature consistant en la disposition des modes [ou tons], et la forme consistant en la composition des points. Pour la musique mesurable ou d'orgue, le musicien Andrea [lib. 1. cap 1.] dit qu'il y a des quantités variables de signes, et diverses inégalités de figures, lesquelles sont augmentées ou diminuées selon l'exigence du temps ou du mode. L'origine des deux sciences théorique et pratique, suivant Hugues de Saint-Victor [lib. 1. di dacc. c. 6] fut l'homme. Il faut considérer deux choses dans l'homme : une bonne et une mauvaise. L'une est l'homme intérieur, l'esprit, l'habileté, le naturel, et finalement l'entendement par lequel l'homme peut spéculer et contempler les choses célestes, divines et humaines. La mauvaise est le vice et la nécessité. Comme celle-ci n'est pas le naturel, on doit la jeter dehors [lançar fuera] autant que cela est possible à l'homme ; et si l'homme ne peut arriver tout à fait à exiler [desterrar] le mal, au moins il sera bien accordé [templado] en cherchant des remèdes. Nous devons donc agir pour réparer le naturel. Comme l'homme se voyait dans la nécessité, il commença à songer comment il pourrait

apporter remède à son état ; et c'est ainsi que de l'entendement naquit la science théorique ; et par la nécessité il trouva le moyen de régler l'œuvre par l'intelligence, c'est-à-dire la science pratique. Et si le curieux me demandait quelle est la meilleure de ces deux sciences musicales, je répondrais que la théorique a le prix, mais que si l'on apprenait l'une et l'autre science, cela n'en vaudrait que mieux. Cependant, si l'on compare seulement la théorique avec la pratique, la science apparaît certes plus élevée que l'usage que l'on en fait. C'est une plus grande chose, dit Boèce [lib. 1, cap. 34], de savoir agir que d'agir, car le fait tient du corps, et sert à la science et à l'art. La raison, où siège la science, ordonne comme reine et maîtresse, et les mains comme la voix obéissent ainsi que des esclaves. Autant l'esprit surpasse le corps, autant la théorie excède la pratique : car la théorie a pour demeure l'âme, et la pratique a pour demeure le corps. La raison, parce qu'elle est reine dans le royaume des puissances, a besoin du service de tous les membres dans les puissances extérieures où elle commande. Donc, si elle possède la science, elle saura commander avec rectitude ; mais si elle en manque, son œuvre sera boiteuse [no será recta la obra.]. Pour que la raison puisse *spéculer*, elle n'a pas besoin de l'œuvre, car les œuvres de la main n'ont aucune valeur si la raison ne les guide pas. Voulez-vous voir l'excellence de la musique dans la spéculation et sa bassesse dans l'œuvre ? Considérez les noms que nous donnons à chacun de ceux qui exercent la musique sur un instrument, dit Boèce : ils prennent le nom de l'instrument qu'ils jouent. Le joueur d'orgues s'appelle organiste, le joueur de flûte s'appelle *tibicine* [tibicina], parce qu'en latin la flûte est dite *tibia ;* et le joueur de *vihuela* ou de harpe s'appelle cithariste, parce que cet instrument a pour nom latin *cithara*. Mais le théoricien emprunte son nom à la science elle-même, c'est-à-dire *musicien*. Et si les praticiens obtiennent le nom de musiciens, c'est avec un diminutif : musiciens d'orgues, musiciens de *vihuela* etc... Et ce que je dis de la musique est propre à tous les arts. »

Après cette page essentielle qui assigne avec tant de hauteur la première place aux musicologues dans la hiérarchie artistique, notre auteur donne une définition de la musique [cap. v, p. xv] qu'il appelle « la science de bien mesurer », en s'appuyant sur les textes d'Ysidore [*sic*], d'Augustin, de Joachim, du Deutéronome et de la

Margarita philosophiæ. Passant ensuite à l'artiste [el hombre músico, cap. VI, p. XVIII], il soutient que seul le théoricien [el científico] est digne de ce nom, proclame avec sagesse que les anciens étaient des géants et que les modernes sont des nains « qui pour mieux voir doivent se hisser sur l'épaule des géants », et termine en confessant « qu'en Espagne il y a une infinité de gens qui chantent, beaucoup de bons chanteurs, et peu de musiciens ».

Au chapitre VIIe [p. XX], Tapia traite de l'*accent* musical. Il cite les conclusions du dernier Concile de Tolède ; il s'élève contre les prêtres qui savent si mal prononcer que la foule abandonne peu à peu les églises; et il demande des châtiments sévères et même l'expulsion des jeunes prêtres dévergondés qui courent les rues au lieu d'apprendre à chanter les louanges de Dieu. Car c'est pour l'homme une obligation divine que de savoir chanter [cap. VIII, p. XXI], outre que l'on retire de cet art un profit à la fois spirituel, corporel et matériel [cap. IX, p. XXIII] comme l'ont établi Fabro Estapulense [*sic*], Boèce, Cicéron, Philespho [*sic*], Sénèque, Quintilien, Diogène Laërce, Pythagore, Macrobe, Avicenne, Galien, l'Écriture, saint Ysidore et Basile. — Et si l'on veut savoir comment la musique nous apprend à servir Dieu [cap. X, p. XXVII], Tapia répond que « si l'on en croit saint Séverin [li. c. 1] la musique est en effet d'un grand secours pour cette fin. Les autres mathématiques consistent seulement, dit-il, en la spéculation, et malgré qu'on les possède très à fond, elles ne sont nullement profitables pour le ciel. Mais la musique est non seulement bonne pour l'entendement en tant que science spéculative, mais encore profitable pour les mœurs et la vertu, car d'après la phrase d'Aristote [loor de la mus. tho. 22, q. 168] : *la musique n'est pas une pure mathématique*. Il n'existe pas de chose plus amie de la nature [naturaleza] ni plus digne d'envie, plus désirable que la musique... Par l'harmonie musicale, écrit Alpharabio [*sic*], on obtient la grâce de la contemplation[1]... Tous les espaces des temps dans les choses qui naissent et meurent, ne sont que les syllabes et les points [punctos] dont se forme un chant merveilleux, par la connaissance duquel nous parviendrons [vernemos] à contempler la sagesse [sabiduría] de Dieu. »

Tapia exprime ensuite l'allégresse spirituelle que l'homme ressent

1. Mysticisme musical d'origine arabe.

par la musique [cap. XI, p. XXXI], et dans son dernier chapitre vraiment important [cap. XII, p. XXXIII] insiste sur le respect que l'on doit avoir pour la musique, ainsi que sur l'application qu'on y doit apporter [del respecto y acatamiento que á la música se debe tener].

Un traité de musique, manuscrit et anonyme existe à la bibliothèque de l'Escurial [iij. C. 23] sous la date de 1480 à Séville, et développe les plus hauts problèmes musicaux au double point de vue historique et philosophique. Au premier chapitre, l'auteur traite des « inventeurs » de l'art, et cite Pythagore, Boèce, Guido d'Arezzo et Jean de Muris, Goschald, Philippe de Vitry, Macrobe, saint Grégoire et saint Ambroise. Il lui semble impossible que l'on dépasse jamais l'habileté de main des Néerlandais ; et il achève sa compilation au moyen de quatorze chapitres assez peu originaux.

Nous nous bornons à mentionner un autre manuscrit sévillan, daté de 1492, et qui se trouve à la Bibliothèque Provinciale de Tolède[1] sous le titre de : *Incipiunt octi toni artis musicæ ;* et nous arrivons à la célèbre *Lux Bella* de Domingo Marcos Durán[2]. Les maîtres auxquels Durán a recours sont : Guido d'Arezzo, Grégoire, Arnauld, Mirolus, Ph. de Vitry, Boèce, Goschald, Franco de Cologne, Aristote, Isidore, Marquet, Michal de Castellanis et Gafori. — Le chapitre *De qualitate tonorum* reproduit les idées courantes : « Primus tonus dicit mobilis, alacer et habilis. Secundus narrativus, gravis et flebilis. Tertius severus et incitabilis, fractos habens saltus. Quartus blandus et garrulus. Quintus modestus delectabilis. Sextus pius et lacrimabilis. Septimus lacivus, jocundus cum vehementi impetu. Octavus suavis et morosus. » Et voici le schème des divisions et hiérarchies musicales :

DIVISIO MUSICE

Arist. Boet. Isid.	musica: mundana, humana, instrument.	diaphonia-euphonia vocal-instrumental mensurable-imensurable	generos: enarmonico, chromatico, dyatonico		
Ioh. Microl. Durandus.	propiedades: 3o, na, 5o	sonido: rezio, moderado, blando	letras: sobreagudas, agudas, graves	posicion: alta, mediana, baxa	

1. 3a, 2. 4.

2. Séville, 1492. — Bib. Nac. Madrid. I. 2185.

Mais plus encore que la *Lux Bella*, le *Commentaire sur la Lux bella* écrit en 1498 par le même auteur[1] — qui se révèle admirable écrivain de la langue castillane ainsi que profond érudit — attire notre attention. La *Dédicace* de cet ouvrage remarquable[2] nous apprend que Durán étudia les arts libéraux et la philosophie à l'Université de Salamanque. Elle est suivie d'une véritable dissertation sur la musique, qui est un modèle d'exposition théorique sous une forme élégante et presque classique : « Comme la vie humaine est brève, et l'art de musique long et de grande spéculation, car il contient en soi la pratique et la théorie ; comme il est constitué pour servir et louer Notre-Seigneur ; comme dans les sciences pratiques il n'en est aucune qui ne dirige le cœur humain vers la charité et la contemplation, autant que la musique ; comme elle est une science divine et humaine qui embrase et provoque les cœurs à l'amour de Dieu ; comme sans elle on ne peut — en désirant avec zèle le service de Dieu — célèbrer les offices avec la solennité et la perfection dues ; comme enfin il est désirable que toutes confusions, discordes et erreurs cessent sur ce point parmi les gens d'église ; j'ai tenu à leur épargner le temps qu'ils mettaient à étudier les moyens de procéder dans la pratique, en déclarant en un style bref et précis, par les causes et les principes vrais [dans la théorie comme dans la pratique], ce que j'ai compilé dans les Éléments de plain-chant intitulés *Lumière Belle*. Et le nom semble consonant avec l'effet *que quasi lucet inter alias artes huius facultatis*. Car de même que les choses se manifestent à nous par le moyen de la lumière, ainsi par l'art se manifestent et se dévoilent à nous les ambiguïtés comme aussi disparaissent les erreurs du chant. Et je continuerai en la divisant en trois catégories : car la parfaite perfection consiste en ce nombre, selon Virgile [et numero deus impare gaudet]. La musique, en effet, a trois excellences sur les facultés humaines. La première est que Notre-Seigneur grâce à elle est servi, apaisé, encensé et loué, comme il apparaît dans les psaumes suivants : *Laudate dominum de celis* [*sic*]. *Cantate domino canticum novum. Cantemus domino gloriose. Jubilate deo omnis terra,* ainsi qu'en d'autres textes fort nombreux. || *Item Ysaye.* vj. *tibi cherubin et seraphin*

1. Salamanca. Bibl. Nac. Madrid. I. 2185.

2. « Endereçada al muy virtuoso cavallero magnífico señor D. Alfonso de Fonseca. »

incessabili voce proclamant. Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth. Et dans la Nativité de Notre Sauveur, on chantait : *Gloria in excelsis deo.* Et dans le premier des rhéteurs, on voit que ces trois sciences — rhétorique, logique et musique — *naturaliter nobis insunt.* Et Boèce en son premier Livre : *musicam nobis ita naturaliter esse insertam insitam et coniuctam quod nullus sine ea esse nequat. ex quo infert quod nemo sine musica vivere potest.* || *Item Plato ait. nullam disciplinam esse perfectam sine musica.* || *Salomon*, dans le second des Cantiques, quand il dit à la fille de Pharaon, roi d'Égypte. *Sonet vox tua in auribus meis.* || La seconde [excellence est] que *musicam esse cibus anime quod letificat eam refociliando cor et omnia membra*, car le chant est le délice des anges, l'hymne des Saints, et par suite les ecclésiastiques surtout le doivent savoir avec grande affection et diligence, car, en soi, il semble une chose divine et spirituelle, et fait que les personnes dévotes, attentives et contemplatives, persévèrent dans les offices divins, en louant le Seigneur comme on le lit de David, d'Orphée, de Tubal Cayn [*sic*], fils de Lamech, et de beaucoup d'autres. Car les humains n'inventent rien de plus agréable à Dieu que la louange musicale : comme dans le premier des Paralipom. ch. vj. *isti sunt quos constituit david super Cantores domus domini.* Et par la musique se manifeste l'allégresse du cœur bénissant et glorifiant Notre-Seigneur *ut habent numeri* xxj. ca. *tunc cecinit israel carmen istud.* Et dans le premier des Rois : xxix. ca. *nomine iste esse david cui cantabant in choris.* La musique est douée d'une telle vertu qu'elle provoque dans le cœur un esprit prophétique qui fait pronostiquer l'avenir comme dans le iiij. des Rois. ch. iij. parlant d'Élisée. *nunc autem adducite mihi saltem cumque caneret saltes facta est super eum manus domini.* La troisième excellence de la musique est de mettre en fuite les esprits malins. ut. j. regum. ch. xvj. *in fine. Quandocumque spiritus malus arripiebat Saulem tollebat david citharam et percutiebat manu sua et refociliabat Saul et melius se habebat recedebat enim ab eo spiritus malus.* C'est ainsi que nous voyons par expérience que s'il y a une tempête de tonnerre, d'éclairs, de tourbillons et de grêle, avec le son de la cloche tout cesse, et le nuage s'épanche ; car les mauvais esprits fuient avec grande tristesse et douleur toute harmonie spirituelle : ce qui plaît à Dieu ennuie le diable... Et comme on l'a déjà dit : avec la musique spi-

rituelle on apaise et on loue Notre-Seigneur, et le mal esprit en reçoit grande douleur et tristesse, et la fuit... car son office est d'inspirer des pensées vaines, tristes, désespérées ; d'être l'occasion de maint vice et péché : toutes choses que la musique éloigne. Et elle excite aussi les belliqueux dans les batailles, *ut in* ij. *paralipom.* où les fils de Juda [*sic*] chantaient ce cantique : *Confitemini domino quum in eternum misericordia ejus :* après quoi ils vainquirent leurs ennemis. Au ij. des Rois. xviij. chap. *cecinit autem Joab bucina et retinuit populum ut persequeret fugientem israelem.* La musique profane inutile est celle qui en tout nuit et offense. Elle incline les cœurs à de mauvais désirs, rend les hommes égarés, libidineux, insensés, désaccordés et plongés profondément dans le vice. L'histoire scholastique nous dit que la musique réjouissait davantage un être joyeux, mais attristait davantage un être triste. *que aures mulcet. mentem erigit, præliatores ad bellum incitat. lapsos et dissipatos revocat. viatores confortat. iracundos mitigat. tristes et anxios letificat et aliquando plus turbat. jocundos delectat. discordes pacificat, vanas cogitationes elicit. freneticos temperat eosque ad amena provocat.* comme tu le verras au chapitre des qualités tonales. Je procéderai ainsi en rectifiant et en déclarant le plainchant, en me conformant à la position de saint Grégoire, laquelle [gratiâ inspirante divinâ ipse adeptus] doctrine a été suivie par tous et doit être acceptée et connue de tous... »

Durán se montre encore l'humble disciple de Saint-Grégoire lorsqu'il traite du symbolisme des nombres, en particulier du nombre 7 « très agréable à Dieu : *muy aplazible á Dios* », ou lorsqu'il prétend que tout l'art musical est contenu dans la main : *porque toda asi theorica como pratica se contiene en la mano*, enfin lorsqu'il approfondit les rapports du texte et de la musique : *Siguese la qualidad s. la sentencia de la letra de cada tono aplicada y conparada a qualquier conplexion humana :* « Il te faut savoir que le mot qualité est pris pour la sentence du texte [letra] et la conformité du chant avec lui. Car en chaque ton doivent être d'accord la composition et la mélodie du chant avec la sentence du texte. Nous appelons tout cela : substance, complexion, quantité, ou qualité du ton. || Le texte du premier ton signifie mouvement avec allégresse et disposition très habile à tout effet et délice. Ce ton apaise et s'accorde avec les allègres de bonne complexion et condition, libéraux et dis-

posés pour toute chose, qui sont tout clairs de vérité, de très décente conversation et agréables à tous, ne disant jamais rien qui puisse causer de l'ennui ou du dommage, qui éloignent la zizanie [zizania] et la discorde, et mettent la concorde et la paix, et donnent de la joie partout où ils se trouvent, qui aiment le service de Notre-Seigneur et recherchent la véritable pénitence, qui sont fidèles à leur parole et qui font les choses comme ils l'ont dit, sans aucune malice ou envie. Ils sont en tout utiles et concertés [*sic*] ; ils ont des qualités brillantes et de l'esprit en leurs paroles comme en leurs gestes. *Sunt laudebilis vie et honeste conversacionis.* || Le texte du ij ton est expressif [recontadiz y estorial] d'un dire doux, mielleux, provoquant à la dévotion et aux pleurs avec des étonnements spontanés et des raisons accablantes [manzillosas]. Ce ton apaise et s'accorde avec les tristes, les anxieux, les angoissés, les humbles et postulants courbés sous les fautes qui voudraient toujours causer de la crainte pour profiter de cette pression sur les gens. Ils vont repliés sur eux-mêmes en soupirant, hypocrites parleurs qui ont pour office de parler et de penser que l'on dira que où qu'ils aillent ils parlent toujours et méditent en eux-mêmes. || Le texte du iij ton signifie cruauté passionnelle. Dans leur façon de penser, leurs propositions sont soudaines, inopinées, hors de propos ; ils commencent des phrases et ne les achèvent point ; en chantant ils font des sauts rompus comme *mi, sol, fa, fa ; mi, fa, sol, fa ; mi, re, fa.* Ce ton convient aux hommes en courroux, insensés, crimineux [criminosos], accélérés [*sic*], fous, superbes, susceptibles, s'échauffant subitement avec une vive impétuosité, et dès qu'ils ont un ennui s'exaltent [son las punnadas en la mano] en dires et en actions, mais dès que leur courroux est passé on en fait ce qu'on en veut par la douceur, car par la violence on n'obtient rien d'eux ; ils sont malicieux, ingénieux et subtils, et saisissent vite les choses : c'est à eux que convient l'aphorisme vulgaire : le bien vainquit le mal par le bien [el bien venció al mal por bien]. — || La lettre du iiij ton est flatteuse, douce et trompeuse. Il semble que d'un bout elle loue, et par l'autre elle mord et murmure. Ce ton se compare avec les médisants, détracteurs, lâches, qui tirent la pierre et cachent la main ; flatteurs, tendeurs de pièges, chicaneurs, trompeurs en tout. Ils disent le contraire de ce qu'ils pensent. Ce sont des félons, des pusillanimes. Ils ne font le mal que traîtreusement ; et avec leur dou-

ceur et dire sophistique ils trompent tout le monde. Caton a dit à leur sujet : *Sermones blandos blesosque vitare memento. Cum te aliquis laudat index tuus esse memento.* || Le texte du v ton signifie modération très délicieuse. Aussi est-il modéré, tempéré, délicieux, paisible en sa mélodie. Ce ton convient à ceux qui continuellement sont allègres, de bonne santé, agiles, polis, parleurs, trouveurs, chanteurs, moqueurs, dissimulateurs, superbes, recherchés, maniérés [peynadicos], présomptueux : tous leurs actes ne sont que paroles qui, en fin de compte, n'aboutissent à rien. Écoutez-les mais ne les touchez pas [que parecen auedme y no me tangades]. || La lettre du vj ton signifie pitié avec pleurs, comme sont les plaintes qui sont pitoyables, douloureuses, et provoquent aux larmes les assistants. || Ce ton convient à ceux en qui rarement ou jamais ne règne le plaisir, qui se défont en envie superflue, et de la rage et du courroux qu'ils ont du bien qui échoit à leur prochain, se consument et se meurent lentement. A ceux-là convient le dire : *Spiritus tristicie exsiccat ossa.* Ils sont bilieux, amers, incapables d'effort, pusillanimes, se rongeant et se pourrissant en eux-mêmes peu à peu. || La lettre du vij ton est d'une expression vigoureuse avec passion, désirante, suppliante. Elle a dans le chant quelques sauts égarés. Ce ton convient aux jonvenceaûx qui d'ordinaire sont valeureux et téméraires, de grande hardiesse et audace, courageux, belliqueux, guerriers, ingénieux, magnanimes, très heureux. Car *audaces fortuna iuvat timidosque repellit.* Ils démontrent avoir bon cœur dans la bonne fortune [difortunio] comme dans la mauvaise [eufortunio]. Ils mettent grande diligence et grand cœur à agir. Ils sont francs, prodigues, dépensant plus qu'ils n'ont. Leur vie consiste à donner en animant et protégeant tout le monde, et c'est là leur bonheur, car *beatius est dare quam recipere.* || Le viij ton, dans la lettre comme dans le chant est suave, spacieux, reposé, calme et rêveur [vagaroso]. Il se compare aux hommes calmes, sereins, à qui, semble-t-il, importe peu ce qui arrive. Ils sont de bon conseil et prudents, aggravent beaucoup les choses, parlent rarement, sont prévoyants et sagaces pour gouverner et régir n'importe quelle république. Ils sont les directeurs et les maîtres des autres. A cause d'eux l'on dit : moult vaut un sage dans un village [un bueno en un pueblo]. Ils sont de bonnes mœurs et éducation, de recte concience ; craignant Dieu ; vivent toujours avec de bons et

purs désirs. Ils sont conciliants, de bonne foi et pleins de loyauté. »

Durán divise la musique, d'après Pythagore et Boèce, en *mondaine, humaine, instrumentale.* Mais il cite aussi bien Isidore, qui ne considère que la diaphonie et l'euphonie ; Avicenne, qui traite de musique dissonante et consonante ; Jean de Muris et le maître Durandus de Paris, qui s'occupent de musique mesurable et non mesurable ; Vincence, Guido, Microlus, Ph. de Vitry, qui voient seulement les deux caractères vocal et instrumental de l'art. Avec un sérieux absolu, Durán écrit « que la musique, imitant la Très Sainte Trinité, consiste dans le nombre ternaire ». Il donne des règles admirables pour *ordonner le texte :* « *Item* chaque diphtongue. Une seule syllabe ne doit pas avoir plus d'un point où elle se prononce, malgré qu'elle en ait beaucoup d'autres dans le neume. Une diphtongue c'est quand [*sic*] deux lettres voyelles sont réunies et attribuent la syllabe, quant à la prononciation, principalement à la première lettre voyelle, selon que tu verras dans la pratique des chants grégoriens, chose que saint Grégoire observa minutieusement par ordre et art, afin que tous s'accordassent à chanter d'accord, uniformément, d'une même façon : car éclairé et instruit par l'Esprit Saint *iussu et intuitu nostri creatoris,* il constitua cet art manuel de musique, lequel est digne de nom si haut et excellent. Sauf l'Ecriture Sainte [excepto la sacra pagina] en effet, la musique, parmi les autres facultés est l'*ars artium, scientia scientiarum,* car *nec ratiocinatio locutionis nec vociferatio vocis nec sonus ex colisione corporum solidorum fieri potest nisi ea mediante.* Partant les pointeurs [puntantes] et autres chanteurs devraient moult chercher à être très avertis, doctes et instruits en l'art d'ordonner la lettre avec le point. Car en ne le sachant point, il y a beaucoup d'erreurs dans les chants ecclésiastiques où se trouve corrompu l'art de pointer et chanter. Et si avec diligence on étudie ce traité que je déduis de la doctrine de saint Grégoire : on pointera sans erreur, et ce qui serait fautif on saura l'amender. || *Item* dans les « alphas » on avait cette coutume en chantant, etc..., etc... »

Ainsi Durán s'avère le précurseur des théologiens du Concile de Trente, en s'appuyant simplement sur la doctrine grégorienne ; et il prêche la guerre contre la corruption des chants ecclésiastiques. — Enfin sa *déclaration de la roue* symbolique est une vaste synthèse

qui révèle l'extraordinaire culture de l'auteur : « Cette figure sphérique ou parfaite circulaire, dit-il, contient en soi la figure première qui est de plain-chant et la .ij. qui est des conjointes [coniunctas]. Et joignant les voix de l'une avec celles de l'autre, nous trouvons en chaque lettre ou signe toutes ces six voix déductionnelles : *ut, re, mi, fa, sol, la,* et ainsi déduites nous faisons en chaque signe .xviij. changements [mutanças], ne sortant pas de cet ordre, c'est-à-dire que nous fassions du *la : la-sol, la-mi, la-re ;* du *sol : sol-fa, sol-re, sol-ut;* du *fa : fa-ut;* du *mi : mi-re;* du *re : re-ut.* || Selon saint Grégoire, tu dois savoir que le Souverain pontife saint Grégoire fut le premier qui chanta par art, qu'il composa et établit ; car l'art de musique lui fut révélé et infus par l'Esprit Saint, et lui, ainsi instruit en cet art, commença à l'ordonner et le fonda sur ces .vij. lettres. g. a. b. c. d. e. f. Et ainsi la théorique qui est la spéculation, intellection [*sic*] et contemplation de la musique par ses règles, documents et préceptes : comme la pratique, qui est savoir chanter effectivement les chants ecclésiastiques qu'il composa, qui sont principalement ceux de l'office et dominical sanctoral, office des défunts, de Notre-Dame ; les V histoires et d'autres nombreuses cantilènes. || Le [*sic*] Guide, moine de Saint-Bernard, suivant saint Grégoire, sur les lettres mit ces voix : *ut, re, mi, fa, sol, la,* de par l'ordre que nous avons aujourd'hui, en se conformant à la position et doctrine de Boèce et d'autres hommes avertis et experts en cette faculté, aussi bien en théorique qu'en pratique. Et les modernes, voyant cet art se conformer à l'intellect humain par l'expérience et la raison, satisfaire et contenter la puissance auditive, l'approuvèrent. C'est ainsi que Augustin, Paul, Ysidore, Ygnace, Ambroise, Microlus, Arnault dalpes [*sic*], Franchino, Gaforo, Marcheto, Petrus de Venecis, Michael de Castellanis, Goscaldus, Joannes de Muris, Catholicon de Musica, les Conciles, Aristote en ses problèmes et autres parties de physique naturelle et morale, Durand de Paris, Ioannes de londones (*sic*), magister Francon de Cologne, magister Vincencius, lucidarius, magister Petrus de Osma, bartolomé de pareja, albertus de rosa, mosen philippo de Vitriaco (*sic*), guillermus de Mascadio, egidius de Morino, et beaucoup d'autres, écrivirent fort bien. Nous devons leur donner foi, et si nous comptions depuis Tubal Cayn (*sic*) fils de Lamech, tous les physiciens, mathématiciens et médecins qui de cette faculté écrivirent, on irait jusqu'à l'infini [processus in

infinitum]. La cause finale et l'intention qu'ils eurent en écrivant fut que Notre-Seigneur soit mieux servi et loué, et que ceux qui célèbrent les offices ecclésiastiques sussent ce qu'ils devaient faire et pourquoi, et ne procédassent par ignorance des choses, d'autant plus qu'ils y sont obligés par la raison et le précepte de notre saint père saint Grégoire, qui des iiij. choses qu'il ordonna qu'ils sussent, considéra comme principale la musique. || *Item* le compte des déductions de plain-chant est marqué hors la roue : et les conjointes entre la .j. ligne et la .ij. ainsi qu'en la lettre qui est sous les voix, commence la déduction de la conjointe. exemple. la première conjointe qui est en cfaut a l'*ut* en are. la .ij. en bmi. la .iij. en dsolre. la .iiij. en elami. et sic. de alijs. || *Item* les conjointes ont pour sujet principal ces voix : *mi-fa ;* et pour secondaire ces lettres abdc, et ainsi qu'il est déclaré plus haut nous nommons retropolex le affut suraigu au-dessous d'*ut*, parce qu'il est sur le pouce dont le nom est polex ; et nous appelons retromedius ela mi suraigu : *retro*, parce qu'il est en la partie postérieure de la main ; et *medius* parce qu'il est sur le doigt du milieu de la main. Et ainsi la musique réelle consiste en IX déductions de plain-chant, aussi bien en la théorique qu'en la pratique ; et la feinte et accidentelle consiste en xij conjointes, fondées et constituées en vij lettres et vj voix et xxj déductions pour toutes celles de plain-chant et conjointes ; et V disjointes, et .xviij changements [mutanças] et xviij tons, et deux demi-tons majeur et mineur, et xiij espèces, et iij genres très généraux : et iij subalternes, et iij propriétés, et iij clefs générales : et iij spéciales, et iij mouvements du son, à savoir : ascendant, descendant et unisson ; et iij figures de point, soit *alphados*, rompus et divisés en deux demi-tons [y semitonados] ou triangulaires ; et iij différences musicales, à savoir : voix, son, nombre. La voix se rapporte au plain-chant, le son au plain-chant et au contrepoint, le nombre au contrepoint et au chant d'orgue avec ses proportions qui sont cause des consonances. || Et en mélodie, consonance et harmonie || . Et *quare ab humanis inventionibus nil videt esse perfectum*, et comme il n'y a ni édifice ni écriture qui ne reçoive amendement : en dehors de toute superbe et jactance, connaissant mes défauts avec humble révérence : je me soumets à la correction des experts en cette faculté et je les supplie de corriger mes défauts et de relever mes erreurs. Et de ce que j'ai compilé de par

mon investigation d'un peu nouveau et inventé, je rends moult grâces à Notre-Seigneur en l'honneur et à la louange de qui tout ceci put être mis en ordre : Lequel *vivit et regnat per cuncta sæculorum sæcula. Amen* [1]. »

L'*Introduction de plain-chant* du Bachelier Alonso Spañon [2] est, avec ses douze chapitres, une brève compilation sans autre intérêt que celui d'insister sur les tons convenant soit aux psaumes et aux cantiques, soit aux évangiles et aux épîtres, soit enfin aux leçons, aux prophéties et aux oraisons. — Plus curieux nous paraissent les *Commentaires* écrits en latin, en 1495, par Guillaume Despuig [3]. Le chapitre v : *de musico quid sit* est presque une copie de Boèce ; mais le chapitre vii : *de triplici musica* [4], bien que basé sur la Morale d'Aristote et l'Arithmétique de Boèce, est déjà plus original. Au Livre III, Podio [Despuig] traite de la « quantité, de la division, et du nombre des sciences mathématiques » ; le *quadrivium* lui semble supérieur au *trivium*, et la musique [armonia] *tertium in ordine obtinere locum praeclarum est*, suivant la démonstration de Pythagore. C'est encore ce philosophe qu'invoque Despuig lorsqu'il passe à la « dignité du nombre ternaire » ; et ce symbolisme inspire au Livre IV le *de septem modis cantandi*, et le *de modorum musicorum effectibus*, où Aristote et Boèce sont exclusivement cités.

L'année suivante, apparaissait à Venise la célèbre *Practica Musica* de Franchinus Gaforus [5], dont l'influence devait se faire sentir même en la libre Espagne. Nous nous devions de nommer cet ouvrage, ne serait-ce que parce qu'il explique la publication tardive des *Avis sur l'art de chanter* de Gómez de Herrera (1580) dont nous nous occupons plus loin. Il y a tout un programme de rénovation dans le chapitre xv du IIIe livre de Gaforus : *Quomodo se regere debet cantor dum cantat.* Cependant, le ton général de l'ouvrage est purement scientifique, et bien éloigné de la tendance au symbolisme que nous observons dans les traités espagnols.

Il est regrettable que l'on ait perdu le *De Musica Instrumentali*

1. « Esta obra fue empremida en Salamanca. a. xvij de Junio, del año de nro señor : de mill et quatro cientos y nouenta y ocho años. »

2. Bibl. Nat. Madrid. I. 2185.

3. Bibl. Nat. Madrid. I. 1564.

4. « Scilicet mundana, humana et instrumentali. »

5. Bibl. Nat. Madrid. I. 1327.

composé en 1497, à Barcelone, par Fernando del Castillo [1]. — Aucun ouvrage ne nous a été conservé dès lors jusqu'aux premières années du XVIe siècle, jusqu'au *Portus musice* publié à Salamanque par Diego del Puerto, en 1504 [2]. L'auteur publie son texte en latin avec des notes en espagnol, « pour le rendre plus clair à tous, aussi bien vulgaires que latins [3]. » Cependant, l'on peut se demander si l'auteur, simple « cantor » n'a pas trouvé pour son *Art*, par trop élémentaire, le dédain ou le courroux d'un théoricien authentique, comme Bizcargui rencontrera Espinosa. A la fin de son livre, toute la philosophie pythagoricienne se simplifie en de petits paragraphes qui portent le titre d'*Arte Manual*, et qui sont autant de recettes pratiques pour tirer de la musique des observations matérielles : « Pour tirer le nombre doré... Pour tirer la lettre dominicale... Pour trouver les fêtes mobiles... Pour tirer la lune... Pour savoir à quelle lettre et jour commence le mois... Des quatre saisons... etc... »

Nous ne possédons plus le traité de plain-chant composé par le maître de chapelle de Zamora et docteur de Salamanque : Alonso del Castillo ; lequel traité, publié, dans la cité du Tormes en 1504, devait être d'une érudition élégante. — En revanche, on peut voir encore la *Lux Videntis* de Bartolomé de Molina [4] ou le *Livre de musique pratique* de Mosen Francisco Tovar [5]. Mais aucun de ces deux ouvrages n'eut le retentissement de l'*Art de plain-chant, de contrepoint et de chant d'orgue*, qui parut avec la signature de Gonzalo Martinez de Bizcargui en « la noble et loyale cité » de Burgos, le 3 avril 1511 [6].

Nous n'avons pas à entrer ici dans le détail de la querelle fameuse de Bizcargui et d'Espinosa, querelle que nous pourrions appeler des « théoriciens contre les praticiens », et que nous exposons ailleurs [7]. Dès maintenant, disons que la critique d'Espinosa nous semble vrai-

1. Cité par Riaño, *Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish Music*. London, B. Quaritch, 1887.

2. Bibl. Nat. Madrid. I. 2185.

3. « para que fuese nota y clara à todos así vulgares como latinos. »

4. Valladolid, 1506.

5. Barcelone, 1510.

6. Bibl. Nat. Madrid. I. 2185.

7. Cf. notre livre précité, chapitre v, où nous la comparons à celles de Ramos de Pareja avec Nicolas Burtius, et de Vicente Lusitano avec Nicolas Vicentino.

ment excessive. Le livre de Bizcargui est une « déclaration » particulièrement claire. On devine à travers les descriptions précises un homme du métier, qui ne redoute pas les leçons de verbeux ou compliqués musicologues, et qui considère avoir le droit, après tant de pratique, de dire lui aussi son mot sur l'art auquel il consacra sa vie. Bizcargui termine son ouvrage par un fier manifeste : « Quelques naturels, écrit-il, parlant plutôt par caprice que par raison, dressent des objections contre ce bref traité, en soutenant qu'il est très obscur : et d'autres choses encore qui leur font grand plaisir. La vérité est que pareille répréhension ne condamne que ceux qui n'entendent pas mon livre. Nul ne peut être maître sans être d'abord disciple. Or ce traité est ordonné par la pure théorie, et appuyé sur la longue expérience : et par ainsi aucun auteur excellent ne pourra mal parler de ce qui est excellent. Que si quelques-uns, avec la haute suffisance qui les caractérise, désirent me contredire sur un point comme il est coutume parmi les théoriciens : eh bien, nous aurons grand plaisir à leur rendre raison. »

Dans sa dédicace, Bizcargui, qui est un homme cultivé, cite saint Grégoire, Boèce, Jacques le Mineur, Aristoxène, Guido, Macrobe, Isidore, Pythagore, Ptolémée, Johannes de Muris, saint Paul, Platon, Despuig, etc... — Parmi ses 19 chapitres, il faut relever la « règle pour savoir quand l'on doit chanter par bémol (IV), l'exemple par la mathématique (VII) inspiré de Pythagore et de Boèce, et qui nous fait toucher du doigt, grâce à une figure lumineuse, la disposition interne du diapason, ses divisions et ses subdivisions [1]. Après le VIIIe chapitre sur Guillaume Despuig [Guillermo de Podio], Bizcargui développe le tableau ci-dessus indiqué, en un long chapitre intitulé *de minoribus semitonii intervallis*. Le XVIIe chapitre sur les modes, le XIXe sur les proportions sont des modèles de dissertation nette et limpide ; et la définition des « mutanças » ne peut être plus convaincante : ce sont « la réunion et la division de deux voix égales, faites quelquefois en montant et quelquefois en descendant [2] ».

Et nous arrivons maintenant à l'un des grands savants du XVIe siècle, à Petrus Ciruelus, le mathématicien dont l'ouvrage :

1. Voir cette figure en notre livre précité : *Loc. cit.*

2. « Mutança es ayuntamiento et departimiento de dos bozes yguales : haze se unas veces por subir : y otras por descender. »

Cursus quattuor mathematicarum artium liberalium[1], fit autorité dans l'Europe entière. Ce traité de Musique est une reproduction intégrale des *Éléments* de Lefèvre d'Etaples. Le Prologue est un exposé judicieux des doctrines de Boèce comparées à la pratique musicale. Dans cette partie originale, Ciruelus établit le caractère mathématique de la musique, cite Aristote, et insiste sur les proportions d'où se déduit l'art tout entier; enfin il explique les raisons qui l'ont déterminé à reproduire les *Éléments* de Lefèvre : « Ad delucidationem theorice Musice [quam divus Severinus Boetius compendiose ex antiquioribus auctoribus recollegit modo quodam introductorio] videtur in primis querendum an theorica ista Philosophorum concordet practice communium musicorum voce aut instrumentis constantium. Procujus solutione sine argumentis est advertendum primo : q. musica scientia cum sit mixta mathematica subalternatur scientiæ naturali pro ea parte qua agitur de audibili et de auditu in secundo libro de anima et in libello de Sensu et sensato : sicut etiam perspectiva subalternatur eidem Phisice in quantum agit in eisdem locis de visibili et visu : licet utraque earum imaginationibus mathematicis res naturales pertractet : et eas demostrare conetur nam sicut perspectiva perpuncta lineas et superficies de irradiatione lucis et coloris disputabat : ideoque dicebatur subalternata Geometrie : simili modo etiam musica de sonis et vocibus agens eas pertractat rationibus numera lib. 9 : hoc est ac si voces essent unitates et numeri pares aut impares : et easdem proportiones aut proportionalitates que numeris conveniunt : ista in vocibus et sonis imaginatur. Unde non immerito musica dicitur etiam subalternata arithmetice. Ad hoc propositum quidam exponere volunt et satis bene auctoritatem Aristotelis in cathegoriis capitulo de quantitate ubi ait : est autem quantitas discreta ut numerus et oratio : quia ut aiunt per illa verba noluit dicere que essent species quantitatis discrete de per se an illud predicamentum pertinentes : sed potius voluit distinguere duas scientias que sunt de quantitate discreta alteram pure mathematicam. s. arithmeticam quam denotat per numerum. et alteram mixtam ex Phisica et Mathematica. s. musicam quam designat per orationem : non qualemcumque; sed vocalem que est obiectum audibile. unde et ibi mentionem facit de sillaba brevi et

1. Alcalá, 1516.

longa. Similiter intelligendam censent litteram Aristotelis sequentem de quantitate continua ubi per linea superficiem et corpus insinuat geometriam que est pure mathematica : per locum autem et tempus designat perspectivam et astrologiam que sunt mathematice mixte de quantitate continua. Secundo est advertendum q. sicut Musica supponit ex arithmetica regulas numerorum et proportionum : que sunt principia aut conclusiones arithmetice : sic etiam supponit ex Phisica seu naturali scientia sonum et vocem esse propria obiecta auditus. Nec pertinet ad musicum disputare que res sit sonus aut vox audibilis utrum. s. res permanens aut successiva : vel utrum sit substantia aeris vel aliqua qualitas aerem informans et causata in eo ex collisione duorum corporum, etc... Quia hoc phisici est inquirere vel potius methaphisici. Scimus enim super hac questione magnas esse et graves philosophorum altercationes. nam qui peritiores et subtiliores reputantur apud eos negant omnes res successivas in mundo. unde et consequenter negare habent sonum aut vocem esse qualitatem talem qualem antiquiores ponebant. s. successivam et nullo modo in aere permanentem sed raptim transeuntem. Isti vero potius sonum et vocem dicunt esse ipsum aerem ab aliis corporibus percussum aut inter ea constrictum et divisum : sed de his alias operiosus. Nunc autem satis sit nobis q. musica nostra ad omnes illas philosophorum diversitates communis et indifferens est : dum modo generaliter et confuse detur sibi a philosopho sonum esse obiectum audibile : quicquid illud sit : et sive per se sive per accidens ab auditu percipiatur. et in hac scientia sicut in perspectiva et astrologia omnia vocabula propria sunt mixte cognotantia adduntq. significationem Phisicalem super terminos arithmeticos. ut diapason super duplam proportionem. Diatesaron super sesqui tertiam Diapente super sesqui alteram, et sic de aliis. Cognotant enim tales proportiones esse res audibiles. Tertio est advertendum q. musici vel cantores pratici vix aut raro utuntur supra dictis terminis musice speculative scientie : sed ad faciliorem intelligentiam finxerunt sibi quedam vocabula sui cantus puncta denotantia que sunt : *ut. re. mi. fa. sol. la.* Et per talia puncta ascendendo vel descendendo faciunt in vocibus consonantias aliis tamen vocabulis ab eis nominatas. Nam quod theoricus musicus vocat diapason : practicus dicit octavam et quod ille diapente : iste quintam nominat similiter diatesaron vocat quartam. Diapason cum diapente

duodecimam bis diapason appellat quintam decimam vocem sub vel super aliam et sic de aliis multis hinc et inde differentiis : que solum verbales sunt. Nam in re utriq. idem dicunt. quod sic declaramus ponatur q. vox prima in aliquo cantu sit elevata aut depressa ut quattor, tunc alia vox que super illam ascendit per septem vel octo ex illis punctis que ponit practicus musicus. facit ad eam consonantiam diapason. que solum per quinq. : diapente et que per quattuor : diatessaron. Nam octo dupla proportio est ad quattuor. quinq. vero super quattuor si non omnes sint toni integri : est proportio sesquialtera. Quattuor denique puncta si etiam non omnia sunt toni : est proportio sesquitertia. Similiter una duodecima est tripla. et una quindecima est quadrupla proportio : que bis diapason appellatur similis processus observatur in descendendo sub voce illa prima supradicta que semper est reputanda ut quattuor. Sed ad evitandum omnes scrupulos est sciendum : q. in punctis illis musice practice est diversitas. nam quidam eorum ascendunt vel descendunt per tonos integros qui reputantur velut unitates. Alii vero sunt semitoni : et non omnes equales. Item inter tonos alii sicut maiores alii minores : quamvis in hoc sepius practici decipiantur. Sed de his iam fatis : nam in discursu huius scientie demonstratione evadent omnia quæ manifestissima. Has demonstrationes nuper ex Arithmetica iordani deductas : eleganter adiecit magister Iacobus Faber natione gallus hac nostra tempestate philosophus insignis et celebratissimus. Qui ut in ceteris scientiis solet : ita et in Musica introductionem edidit hanc quam aggredimur : perquam luculentissimam. »

Une sorte d' « épître au lecteur[1] » suit ce prologue scientifique. Ciruelo[2] y cite ses auteurs et reproduit à sa façon les opinions courantes touchant le merveilleux pouvoir de la musique : « Decreveram clarissime vir nulli meas elementorum musicalium qualescunque sunt prius dicare vigilias : quas probatas cognovissem. Quamvis id me minime lateret demonstrationes : in quibus vel solis vis scientie consistit : non probari non potuisse verum si presentium judicia parui ducis reputasque : hi tibi ex antiquis summopere musicos commendare labores iure valebunt.

1. Jacobi Fabri Stapulensis Elementa Musicalia ad clarissimum virum Nicolaum de Laqueville inquisitorum Presidentem.

2. *Alias* Lefèvre d'Etaple.

Mercurius.	Tamyras.	Ptolomeus.
Orpheus.	Hysmenias Thebanus.	Eubolides.
Pythagoras Samius.	Terpander Lesbius.	Hippasus.
Amphion Thebanus.	Lycaon Samius.	Aristoxenus.
Linus.	Prophrastus Periotes.	Philolaus Pythagoricus.
Arion Lesbius.	Estiacus Colophonius.	Archytas Tarentinus.
Mydas Phrygius.	Tymotheus Milesius.	Albinus.
Corebius Lydius.	Nicomachus.	Divus Severinus Boetius.
Hyagnis Phryx.	Plato.	
Marsias.	Aristoteles.	

Et similium quam plurimi quos omnes eterna memoria diciplinarum eblanditissima Musica reddidit insignes : Iter quos duos preceptores meos Jacobum Labinium et Jacobum turbelinum annumero tanquam arte posteritati victuros. Commendant et eam mirifici eius effectus. Pythagorici enim animorum ferociam tibiis fidibusque emolliebant. Esclepiades frementis vulgi seditiones crebro cantu conpescuit. Idemque turba surdis medebatur. Damon pythagoricus ebrios et proinde petulantes adolescentes : gravioribus modulis ad temperantiam reduxit. Febrem et vulnera musica modulatione curavit antiquitas. Eadem quosque suavitate schias eoxen dicunque dolores emendavit : quodam Hismenias thebanus tentasse memoratur. Theophrastus ad animi perturbationes moderandas musicos adhibuisse memoratur modulos. Nec injuria quidem. est enim musica ut quedam moderationis lexatque regula. Quamobrem bono iure eos ridebat Diogenes musicos : qui cum citharam ad harmonicos consensus haberet temperatam : animum gererent inconpositum et prorsus harmonica vite destitutum. Xenocrates organicis modulis lymphaticos liberavit. Tales Cretensis suavitate cithare : morbos pestilentiamque fugavit. Terpander et Arion Aones e lesbios cantu a gravissimis morbis levasse : divus severinus, autor est. Herophilus medicus egrorum venas musicis perniculabat numeris. Tymotheus

autem musicus dum voluit efferatum reddidit Alexandrum ad armaque furentem atque aliter eum libuit ab armis ad convivia retraxit emollitum. Thracius Orpheus ferarum sensus fidibus : cantuque inflexit hoc est ferinos hominum mores leges ad citharam canendo ad moderatam humanitatem reduxit. Cerui fistulis capiuntur studioque modulationum detinentur. Cygni hyperborei cithare cantibus alliciuntur Elephantes indi organica dulcedine permulcentur. Avicule fistulis irretiuntur. Teneros adhuc infantium sensus permovent cantus : crepitaculaque vagientum sedant. Delphinos suis sibi fidibus conciliavit arion. Serpentes cantibus runpuntur. Sepultorum manes cantibus excitantur. In Achaio littore mare citharam personare memorantur. Megaris citharam personat saxum : et ad cujuslibet pulsantis ictum fidicinat. Et possem pleraque talia vir clarissime ad musicam commendationem adducere. At tot tantisque et recentium et priscorum commendatam auctoritatibus tibi nunc ad me atque bonarum litterarum studiis dicatam disciplinam : equo suscipiens animo tuis auspiciis lucem habituram. Et me unum inter tuos clientulos tuarum virtutum tuicque nominis observatorem esse cognoscito, Vale. »

Une deuxième lettre de Jacobus Faber à « Jacobo Labinio et Jacobo Turbelino Musicis : suis charissimis preceptoribus » est transcrite par Ciruelo : « Quod inter oratorem atque rhetora : id inter cantorem et musicum interesse volunt : neque oratorem quemquam dici mereri qui idem rhetor non sit ita vestrum semper iudicium fuit : ut ne cantor quidem dici mereatur unquam : qui idem musicus non fuerit : pulchre mimos : et hystriones a cantorum honesto cetu sequestrantes tanquam Epicureos a sobria mensa : castoque philosophorum dogmate. nec injuria nam Homerus divinus Poeta ubique doctum et seria modulatum introducit cantorem ut apud Odysseam ubi Penelopem Phemium Fidicinem ad nervos verba moventem his verbis allocutam effingit.

Preterea illachrimans divum est affata canentem.

Phemi multa tenes hominum mulcentia pectus.

Facta hominum atque deum : et que laudem autoribus addunt.

Ex iis pange aliquid.

Et quales Homerus probat : vos minime tales esse dubito ut qui dudum a vobis prima musices rudimenta perceperim. Quapropter ad vos nostros labores examinandos committo, quos eo libentius me

suscepisse fateor : quo musicalem scientiam neque apud Grecos neque latinos quidem unquam elementis traditam esse legerim : at introductiones quam plurimas inter quas ea omnium nobilissima est quam divus Severinus Boecius sui monumentum reliquit. quem unum in hac re preserti delegim meorum studiorum ducem. Si ergo probaveritis satis mihi est. In re enim nostra malumus aliorum iudicia sequi : quam propria probare. Valete. »

Les musiciens théoriques auxquels Ciruelo a recours après Lefèvre, sont ainsi disposés en tableau pratique :

ANTIQUI QUI DE MUSICA SCRIPSERUNT		INSIGNES EX RECENTIORIBUS QUI DE EADEM SCRIPSERE
Democritus.	Plato.	Albinis.
Heraclides Ponticus.	Aristoteles.	Divus Severinus.
Thimotheus Milesius.	Theophrastes.	Basilius.
Philolaus Pythagoricus.	Nichomacus.	Hylarius.
Architas Tarentinus.	Aristoxenus.	Augustinus.
Duo Theodori.	Ptolomeus.	Ambrosius.
Xanthus Atheniensis.		Gelasius.

L'argument des quatre livres de musique est le suivant :

Primus liber intervalla musicis modulationibus acommoda discutit. multiplex : duplare, triplare, quadruplare, superparticulare : sesquialterum, sesquitertium, sesquioctavum, bis sesquioctavum, ter sesquioctavum : quater sesquioctavum, quinquies et sexies sesquioctavum.

Secundus de tono, integro toni dimidio, semitonio minore, semitonio maiore, commate, schismate, atque diaschismate.

Tertius de sesquitono, ditono diatessarum, diapente, diapente et tono, diapason, diapason et trisemitonio, diapason et ditono, diapason et diatessaron, diapason et diapente, diapason diapente et tono, disdiapason, ac integro toni et consonantiarum omnium dimidio. Et de maximarum Harmoniarum consonantiis et quarumdam medietatum.

Quartus de monochordo, tetrachordo, pentachordo, heptachordo, octochordo, pentadecachordo, diatonicis, chromaticis, enarmonicis melodiis. Et de melodiarum modis. Et hec sub brevitate contracta : argumentum libri sunto.

La dernière page du traité, intitulée : « Singulorum enarmonico-

rum modorum : ad quemlibet habitudines demonstrare », décrit les propriétés des modes d'après Pythagore. Le symbolisme universel du nombre *sept* est contenu dans cette phrase : *et re vera totius universi harmonia septenario completa est.* L'auteur est un partisan convaincu des réformes de saint Grégoire, et demeure dans cette tradition quant aux qualités tonales. Il répudie, avec l'école de Pythagore, les « molles chromaticis. modos », et termine par une éloquente évocation d'un harmonieux équilibre du monde, de l'homme et de la musique : « Huius ex precedenti demonstratio clara esse potest : Primo hypophrigii ab hypodorio distantiam esse tonum. hypolydii tonum et diesimdorii sesquitonum. phrygii diapente. lydii diapente ac diesi. Myxolydii diapente et semi tonio. Secundo hypolydium distare ab hypophrygio diesi. dorium semitonio. phrygium diatessaron. lydium diatessaron et diesi. Myxolidium diatessaron et semitonio. Tertio dorium ab hypolydio diesi. phrygium ditono et diesi. lydium diatessaron. Myxolidium diatessaron et diesi. Quarto phrygium a dorio ditono. lydium ditono et diesi. Myxolydium diatessaron. Quinto lydium a phrygio diesi. et myxolydium semitonio. Sexto myxolydium distare diesi a lydio. Septem enim modos et non plures adiecit priscorum auctoritas Pythagoricorum, ut enim numerus a monade ad denarium usque varius crescens progreditur : mox vero sequens denarius unitatis vicem obtinet et primamque explicat unitatem eiusdem individue monadis consors, et emulus : qui ad centenarium usque rursus novenaria progressione se extendit : relapsus tandem in tertiam unitatem. Ita quoque vocum dissimilitudo ac varietas ex quibus instar celestis harmonie concentus humani : modique formantur ad octonarium usque surgit. Suntque septem continue voces inter se varie quibus succedens octonaria vocis plenitudo (Primus enim numeralis cubus primaque tessera octonarius) ad primam rursus sonat ut eadem : et ad eam sese habens perinde ac denarius ad unitatem. Et hec octonaria series in omni modulationis genere sic rata procedit : ut continue octavo quoque loco octavum per similem sibi et pene eumdem sonus offendat sonum ; ita ut ex duobus nativa quadam : concordique affinitate iam unum sonum et non multos parere videantur : usque adeo enim se miscent : et mutua se iungunt : copulantque amicitia. Et harum septem vocumque gravissima tardissimaque est : Saturno debetur. proxima Jovi : tertia Marti. quarta Phebo. quinta

Veneri. Sexta Mercurio. Septima vero earum acutissima : concitatissimaque Lune octava autem revolvitur ad Saturnum : nona ad Jovem : decima ad Martem. et hoc pacto consequentes : ut sapiens voluit antiquitas. Et re vera totius universi harmonia septenario completa est. et hec septum in celo celestem : in his autem inferioribus corpoream : sensibilemque temperant harmoniam. Sed hec magi plenius discutiant. hinc licet cognoscere cur hypermyxolydius : septem pythagoricis modis haud multum veniat accommodandus. Nam si in diatonico genere myxolydium pentadecachordum pro hypermyxolydio uno tono amplius acuatur : totus is ubique modus ad hypodorium consonaret diapason : octavusque natus esset sonus : qui ad primum idem : congeneusque naturali affinitate redditur. quare non ab hypodorio primo modo omnifariam varius putandus est et eque si myxolydius intenderetur trisemitonio in chromate et ditono in enarmonio : sed de his forte amplius quam presenti negocio par sit dictum est. Et modis quos adiecere recentiores est divus Gregorius ab hac modorum antiquitate recedunt. et pleraque alia que posteriores musici inculcaverunt et que ab illis facile requiras. et nostra quoque tempestate musicum modulamen : atque omnem concinentiam ad celeritatem quamdam precipitemque levitatem reducere conantur : modestam gravem seriamque ac decoram concentuum moderationem perparum attendentes. a moderatione enim dicti sunt modi. parum item attendentes priscum musices honestatis : gravitatisque decus : qua amentes arreptitiosque solvebant. Sanitates inducebant feros hominum mores ut olim Thracius Orpheus : ad mansuetos et virtutis callem revocabant, et ex sensibilium harmonia ad celestis harmonie desiderium captivas animas tanquam sui jam memores exilii ubertim fluentibus oculis evocabant. hoc enim modorum accommoda mediocritate Pythagore discipuli faciebant. Non enim is inter homines modestior : cuius omnis incessus cursus videtur. neque is cuius preceps nimium loquela presentium ludit intelligentiam. Ita quoque neque ii modestiores modi : qui nimia sui festinantia quasi in venerea chorea lascivientes preterfugiant auditum. Hac enim de causa Pythagorea Schola molles chromatis modos repudiavit et spartiate solemni decreto Timotheum Milesium increpuerunt vehementer diatonicos concentus potius approbantes qui si apte moderentur virtutis pre se ferunt modestiam ut enim nimis tarditate seu torpore quodam fastidimur inani : ita

nimia celeritas molliciem quamdam pre se fert inhonestam. medium enim neque celeritate preceps nec ignara tarditate pigrum : laudabile virtutisque emulum. quam omnis etas probavit probaturaque est : et ad quam musici modi tanquam moderationis animi quedam. certe regule nos perducere debent : et ad divina mentes nostras jugiter rapere. et felices ii erunt qui hoc fine et musicen et omnem mundanam philosophiam quesierint. neque talibus deesse solet celestis favor atque presidium. qui autem secus faciunt miseri : quales nullos ad quos nostra hec modulationum elementa pervenerint futuros desideramus quin eis omnis harmonie vite decus : feliciter optamus : nostrique victuros memores. »

Sans doute, l'ouvrage de Pedro Ciruelo n'offre pas la même originalité espagnole que les livres dont nous nous sommes occupé jusqu'ici. Mais l'influence d'un tel maître sur des étudiants d'Alcalá, par exemple, dut être considérable. L'auréole glorieuse que conférait l'Université de Paris — dont fit partie Ciruelo — à ceux qui eurent l'honneur de siéger en ses chaires, prit certainement aux yeux des Espagnols un éclat sans précédent, et nous ne connaissons que Francisco Salinas — dont nous étudierons l'œuvre plus tard — qui ait pu rivaliser au cours du XVIe siècle, parmi les théoriciens de la musique, avec Pedro Ciruelo.

Cependant le traité de Ciruelo n'était pas spécialement musical, et nous lui préférons hautement l'*Art de musique,* paru quatre ans plus tard, en 1520, à Tolède, du fameux critique de Bizcargui : Joannes de Spinosa. Dans sa « dédicace », l'auteur nous déclare qu'il a employé la majeure et la meilleure partie de sa vie [la mayor et mejor parte] au service de Don Pero Gonçalez de Mendoça, cardinal d'Espagne et archevêque de Tolède ; qu'ensuite il passa chez Don Diego Hurtado de Mendoça, lui aussi Cardinal d'Espagne, archevêque de Séville, et que tout ce qu'il avait ou pouvait avoir « il le devait donc à cette illustre maison ».

L'Introduction qui suit cet acte de gratitude est une haute apologie de la musique : « S'il est une science, écrit Espinosa, qui puisse donner occasion aux hommes de parler en elle [*sic*], quelle est celle qui peut rivaliser là-dessus avec notre musique, puisque de toutes les sciences elle est la plus connue [*nota*] ? elle, dont la délectation — si nous ne savons la surprendre par la raison — nous est si naturelle que dès l'abord notre sens la perçoit, et de telle façon que nous

pensons tous en être bon juges : et non sans cause, car non seulement elle appartient à l'entendement ou spéculation de la vérité, et à l'exercice des mœurs : comme le dit Boèce, lib. I. *de musica.* ca. I., mais encore à toutes les œuvres elle donne perfection, ce pourquoi non seulement les savants d'autrefois cherchaient à la savoir, mais encore tous les rois et empereurs ; et l'on tenait pour aussi simples ceux qui ne la savaient pas, que l'on tient aujourd'hui pour tels ceux qui ne savent pas lire. Et cela, à mon sens, était fort sage : car sans la musique on pourrait difficilement comprendre comment les causes des choses étant si différentes, ou même contraires, peuvent, en s'unissant, former un « causado » ; d'autant plus qu'elle nous est si conjointe que [comme dit Platon], nous ne la pouvons nier; car, grâce à son pouvoir, la raison écartée du corps le rejoint : et c'est pourquoi on ne saisit jamais mieux les choses que lorsqu'on les entend en tons accordés [conformes] : Si la musique nous trouve pleins d'énergie : elle l'affermit davantage ; si craintifs, elle nous rend plus craintifs encore ; si prudents, elle aiguise notre prudence ; si ignorants : beaucoup plus ignorants nous fait; si calmes : elle purifie notre tempérance ; si furieux : elle nous rend plus courroucés ; si justes, elle nous donne plus de justice ; si injustes : plus de cruauté; et, par conséquent, il en est ainsi de tous les autres vices et vertus, etc... » Ainsi les effets de la musique sont sans mesure, et touchent à tous les phénomènes de la vie humaine. La science musicale est donc l'une des plus nobles à acquérir, ce qu'Espinosa se vante d'avoir fait.

Les trois « lignages » de mélodie que notre auteur détermine au chapitre XXV sont empruntés à Boèce [I, 21] : ce sont le diatonisme, le chromatisme et l'enharmonie. C'est encore Boèce qui lui inspire le principe « des modes de chanter [XXVI] », et qui est le symbolique nombre 7. C'est enfin Boèce qui lui fait disserter sur la « grande variété des modes de chanter que l'on trouve dans la nature [XXXVIII] », et sur les propriétés de ceux-ci.

La « Rétractation contre Bizcargui » occupe le LXIIIe et dernier chapitre. Cette attaque virulente fut ordonnée à Espinosa par le « très magnifique seigneur Don Francisco de Bobadilla, évêque de Salamanque » ainsi que sa première critique ; et il apparaît que Bizcargui s'était volontairement amendé et corrigé, quoique insuffi-

samment au gré du fougueux musicologue. Aussi le livre s'achève-t-il sur des menaces et des insultes qui ne peuvent manquer de nous égayer fort aujourd'hui : « Adonc que se taise et aie honte Gonçalo Martinez de Bizcargui, chapelain en l'église de Burgos, et que cesse sa barbarique [*sic*] et vénéneuse langue d'oser enseigner et mettre par écrit des hérésies musicales : contredisant Boèce et Guillaume fort singulièrement, et j'ajouterai tous ceux qui avant eux et en leur temps et même après eux jusqu'à ce jour, ont écrit et écrivent en la pratique et en la spéculation de cette science mathématique ; lesquels tous ensemble et particulièrement condamnent et réprouvent justement son hérésie en nombre de livres, et en de nombreux passages de ceux-ci, sans qu'aucun d'eux ne soit en désaccord sur cet article : à savoir qu'il pèche gravement en disant que tout demi-ton de *mi* à *fa*, soit chromatique, soit diatonique, est majeur et chantable, ou mineur et inchantable : phrase à coup sûr diabolique et blasphématoire [*sic*], car il veut donner entière foi à sa seule oreille, laquelle, évidemment, peut se tromper et se trompe : ainsi que nous le voyons chaque jour en comparant les voix qui montent ou descendent avec le son de l'instrument où les sons se trouvent stables. Et en admettant que son oreille puisse l'emporter sur la science de tous les anciens et contemporains — ce qui est impossible — il sait bien ou doit savoir, puisqu'il s'intitule *maestro* que selon Boèce [lib. I. de m. cap. 9. sed de his ita. et libro 3° cap. I. sed de his paulo] = et Guillermo de Podio [libro. I. cap. 6. Et si armonia.] = et Franquino [lib. I. cap. 7. Quanquam aurium.] = et Burcio [libro. ji. c. 6. Visum est] le sens de l'ouïe sans l'art ne put jamais être juge des consonances et dissonances : lequel art doit être non seulement de musicien pratique et théorique, mais encore bien disposé : et puisque ainsi il montre n'être point théoricien en ce qu'il écrit et enseigne : et que l'on sait de source sûre qu'il est chanteur et joueur [cantor et tañedor], c'est-à-dire de ces gens que ceux, qu'il contredit avec tant d'audace et si peu de vergogne, appellent en maint endroit les serfs de la musique [*sic*] : que parce que nous prenons le nom de l'œuvre même qui en est la seule pratique, il est clair que nous demeurons à l'abri de son jugement : ceux qui prennent leur nom de la science elle-même, ceux-là seuls sont les musiciens qui en juste connaissance de cause peuvent juger selon la règle et donner des avis divers : dans la pratique, quels sont les intervalles chantables :

et dans la spéculation quels sont — et combien — les inchantables : à ceux-là seuls nous devons accorder entière foi puisque ils nous ont éclairés et illuminés sur notre musique : et je la leur accorde, moi, le moindre disciple du moindre d'entre tous, à eux et non à ma propre faculté de percevoir, car, bien que je n'aie pas toutes les conditions susdites, je me vante tellement de mon oreille, que par elle seule, à la faveur de ce que j'ai vu et ouï des excellents auteurs du passé et comme le moindre disciple des auteurs présents, j'ose défendre avec mes faibles forces ce que sur cet article écrivirent les anciens et affirmèrent les modernes. Et certes moult je voudrais que maître Bizcargui cherchât à savoir non seulement ce que possèdent le monochorde et l'orgue, mais encore ce qu'ils ne possèdent pas et dont ils manquent pour n'être pas imparfaits, comme ils le sont indéniablement : chose que j'ai bien prouvée dans mon quatrième livre sur les trois genres de musique : car ceux qui font lesdits instruments sont indubitablement aussi les serfs de la musique : puisqu'ils prennent leurs noms des instruments eux-mêmes ; ce qui est vrai encore puisque tous vont à tâtons et sans nul concert au travers de la répartition des tons et demi-tons sur le diapason de l'orgue, chacun s'en tirant à sa façon et sans s'accorder avec son collègue au sujet des quantités. Et je le puis affirmer, car ici je suis témoin oculaire : en effet, entre les nombreux organistes dont j'ai tâché d'avoir le diapason, je trouve des différences énormes quant aux quantités : aussi bien dans celles de l'ordre inférieur que dans celles du supérieur, et c'est pourquoi jamais l'on ne réussit un orgue, et pourquoi il n'est pas possible de le réussir avec toute la perfection désirable et nécessaire : et ils ont beau accorder et désaccorder, mettre et ôter, fermer et ouvrir des tuyaux [caños], jamais les orgues ne sont parfaits en tout. La cause unique en est imputable à leur ignorance de ce qu'ils devraient savoir afin de réussir et de ne jamais se tromper, parce qu'ils n'apprirent point à donner le poids et la mesure indispensables à chacun, à l'école de qui le sait et saurait le leur enseigner, etc... »

A la date de 1532, le maître des enfants de chœur en la cathédrale de Séville, Juan Martínez, publie à Alcalá de Henares un *Art de plain-chant* orné d'une magnifique « main musicale » ; en 1533 paraissent un *Traité de plain-chant* ainsi qu'un manuel de *Chant mesurable et de contrepoint,* dus à Matheo de Aranda ; et trois ans

après, Luis Milán, le fin lettré du *Libro intitulado el Cortesano*[1], initie par son *Livre de musique de « vihuela »*[2] le grand mouvement des « vihuelistas » espagnols qui, non contents de leur art purement instrumental, vulgarisèrent encore le chant d'orgue au moyen de la notation chiffrée.

Il est probable que nous devons considérer comme perdue la *Musurgia* d'Andrés Calvo [1536]; mais nous possédons les six livres du *Dauphin de Musique chiffrée pour jouer de la vihuela*[3] qu'édita « l'excellent musicien Don Luys de Narbaez » chez l'imprimeur vallisolétan Diego Fernandez de Córdoba, et en tête de chacun desquels on peut lire le mystique refrain suivant :

Es subir su propiedad
Más alto que ningun aue,
Significa magestad
y desta conformidad
es la música suaue

Que sube el entendimiento
tan alto en contemplación
que le pone en un momento
en el diuino aposento
porque allí es su perfección.

Vers l'an 1544, Melchor de Torres composa un *Art ingénieux de musique* dont il ne reste aucun vestige. Par contre, les *Trois livres de musique chiffrée pour « vihuela »*[4] d'Alfonso de Mudarra, se sont conservés jusqu'à nos jours, et l'on s'explique cette préservation par le fait qu'ils constituent l'un des premiers — et des plus riches — recueils de musique profane : en effet il y a là une admirable collection de fantaisies, pavanes, gaillardes, pièces pour guitare, transcriptions de motets, psaumes, romances, chansons, sonnets, versets et « villancicos ».

Nous ne nous arrêterons pas au *Livre de la Doctrine Chrétienne* du dominicain Fray Andrés Florez [1546], lequel mit toute ladite doctrine en musique [con su tono puntado]. — Le courant de la produc-

1. Valence, 1561.
2. Bibl. Nac. Madrid. R. 14.752.
3. Bibl. Nac. Madrid. R. 9741.
4. Séville, 1546. Bibl. Nac. Madrid : R. 14.630.

tion d' « obras de vihuela » se continue avec la *Silve des Sirènes*[1] d'Enriquez de Valderrávano, qui contient un prologue pythagoricien; avec le *Livre de musique pour vihuela* de Diego Pisador [1552]; avec la célèbre *Orphenica Lyra* de l'aveugle Miguel de Fuenllana [1554]; enfin avec « el primo libro de Diego Ortiz Tolletano, nel qual si tratta delle glose, etc...[2] », publié à Rome le 10 décembre 1553. — Mais nous laisserons ces traités spéciaux, et, nous bornant à citer l'*Antiphonier général* du musicien de Sarragosse : Pedro Ferrer [1548], nous insisterons sur l'*Arte Tripharia* et, particulièrement, sur la *Déclaration des Instruments* d'une sorte de précurseur espagnol de Cerone, nommé Juan Bermudo, religieux de l'ordre des frères mineurs d'observance en Andalousie.

L'*Arte Tripharia*[3], dédiée à l'illustre Abbesse du monastère de Sainte-Claire à Montilla : Doña Ysabel Pacheco, est une œuvre essentiellement pratique, de fort mauvais style, un manuel sec et vulgaire, une tentative malheureuse de simplification scientifique [Ossuna, 1550]. — Au contraire, la *Déclaration des Instruments* examinée et approuvée par des hommes tels que Bernardino de Figueroa, maître de chapelle de Grenade et futur archevêque, ou Christoval de Morales, le grand compositeur, est une œuvre aussi utile que celles de Tapia ou de Salinas. La plus ancienne édition remonte à 1549 [Ossuna], et la seconde que l'on conserve à la Bibliothèque de Madrid[4], est datée de 1555. Bermudo nous apprend lui-même [liv. I, chap. I] qu'il étudia les mathémathiques à l'Université d'Alcalá, et son art d'exposition nous convainc sans peine. Nous ne sommes cependant pas d'accord avec Menéndez y Pelayo lorsqu'il prétend[5] que « Fr. Juan Bermudo est non seulement le plus méthodique, « le plus complet et le plus clair de tous nos théoriciens de musique « en langue vulgaire ; non seulement il montre une enviable lucidité « de pensée et de style, mais encore il aspire de toutes ses forces, « en secondant dans la sphère de l'art les généreux efforts des « réformateurs scientifiques de cette époque, à *purifier la mu-* « *sique de toute sophistique.* » Certes, Bermudo est clair et savant,

1. Valladolid, 1547.
2. Bibl. Nac. Madrid. R. 14.653.
3. *Ibid.* Ms. 78.
4. *Ibid.* R. 5.256.
5. *Hist. des Idées Esthétiques*, t. IV, p. 198.

mais l'esprit encyclopédiste lui fait traiter trop souvent à la légère, et, par ainsi, obscurcir les questions de haute portée. En outre, le style détestable de l'*Arte Tripharia* survit dans la *Déclaration*. Tapia, Salinas ou Durán nous semblent être plus sûrs et plus élégants dans leur savoir authentique. Cependant nous accorderons au critique espagnol que l'ouvrage de Bermudo demeure un document complet et de fière allure.

D'après le *Cathalogo* des livres contenus dans le volume de Bermudo, l'on peut voir que le « livre premier traite avec art et profondeur des louanges de la musique, en vingt chapitres utiles pour la volonté ; le second comporte trente-six chapitres d'introductions et de premiers principes musicaux pour les commençants ; le troisième traite des profondeurs et secrets du plain-chant et du chant figuré en ce qui touche l'audition et l'exécution musicales, dans cinquante chapitres de théorie et de pratique ; le quatrième contient en quatre-vingt-treize chapitres la véritable intelligence de l'orgue, de tout genre de *vihuela*, de la harpe, du mode de chiffrer et de jouer de ces instruments, avec des notes, des antiquités et des nouveautés ; le cinquième est, en trente-trois chapitres, un art profond et copieux [*sic*] de composer du plain-chant, du contre-point, du chant d'orgue, et de connaître les primeurs des *cantores*, leurs principes et leurs artifices ; enfin le sixième livre compile quelques erreurs musicales et les réfute suffisamment, en enseignant la vérité. »

Dans le second *Prologue*, Bermudo expose ses douze inventions pratiques dans le domaine de la vihuela, lesquelles ne sauraient nous intéresser. Le deuxième chapitre du premier livre est intitulé : *Des trois manières de musique*, c'est-à-dire : mondaine, humaine et instrumentale. Les auteurs cités sont Boèce, Macrobe, Cicéron, Pline, Isidore, Dorilaus, Ludovic Celius, Pythagore, Augustin, Papinien, Paul, Andrea et Hiéronyme. — Le troisième chapitre donne la division de la musique due à Placentino : d'une part, la musique inspective ou théorique, et d'autre part la musique active ou pratique. Bermudo s'appuie en outre sur Bernard, Andrea, Hugues de Saint-Victor, Boèce [la theorica tiene el primado], Augustin, Paul et Isidore. — Le quatrième chapitre : *Quelle chose est la Musique?* repose sur des passages d'Isidore, de Franquinus et d'Augustin. — Le cinquième chapitre est assez subtil et précise les termes de *can-*

tante, cantor et músico d'après Andrea, Augustin, Guido, Jean XXII [*De Mus. ch.* 2], d'Etaple [*De Mus. prol.* 2], Cicéron [*De fin.* IV], Socrate [*Phèdre*], Quintilien [*De orat.*, 2], Platon et Boèce [I, 34 — V, 1 — I. 1]. — L'intéressant septième chapitre s'intitule : *Des biens en général qui nous viennent de la musique,* et vaut par ce paragraphe : « Trois sont les biens qu'en ce monde les hommes peuvent posséder. Les uns s'appellent : de fortune, les autres : corporels, et les troisièmes : spirituels. Les biens de fortune sont les deniers et autres richesses ; les corporels sont la santé, l'allégresse et les choses de ce ton ; les spirituels sont les vertus. Avec la musique nous atteignons à ces trois choses : Que la musique apporte avec elle les biens de la fortune, nous le voyons en ce que journellement les princes et seigneurs font envers les musiciens. Et quant aux autres biens, il suffit de rappeler les témoignages d'Etaple, d'Aristote, de Philelphos, de Basile, de Sénèque, de Boèce, de Pythagore, de Cicéron [*De Consiliis*], l'*Ecclésiaste* et les *Rois,* Galien, Avicenne et Isidore. Si quelqu'un me demandait pourquoi de notre temps nous ne voyons pas les musiciens obtenir de pareils effets malgré tout leur savoir, je lui répondrais que je ne sais pas si les musiciens étrangers ne les ont pas obtenus, mais que si en Espagne nous n'avons rien vu de semblable, c'est que beaucoup manquent de la connaissance des modes. » Il est inutile d'insister sur l'importance de ce document de Bermudo, qui, en véritable musicien espagnol, ne connaît que la tradition et le caractère sacré des modes liturgiques dont le mystérieux appareil décourageait maint paresseux compatriote.

Le huitième chapitre traite de l'*utilité de la musique* sous le contrôle d'Augustin, Hugues de Saint-Victor, des Conciles de Basilée et de Tolède, de saint Séverin, de Platon [*el ánima del mundo está muy conjunta á las proporciones musicales*], d'Apollinus, d'Alpharabie, et contient ce très curieux passage qui n'est point jeu d'esprit mais conviction sérieuse d'un esprit vraiment scholastique : « Un enfant naît et vit un an : c'est une demi-croche de la musique de Dieu. Il vit deux ans, c'est une croche. Il vit quatre ans : c'est une demi-minime. Il vit huit ans : c'est une minime. Et ainsi vous pouvez multiplier. »

Le neuvième chapitre, plus religieux, exprime le « saint délice » causé par la musique, et que constatèrent Augustin, Athanase,

Ambroise, l'*Histoire Ecclésiastique,* Hugues de Saint-Victor et Santiago [*sic*]. L'honnêteté de la musique est ensuite démontrée [chap. x] par Quintilien, Isidore, Platon et Boèce. Après une étude conventionnelle sur les origines de l'art, Bermudo se demande si la théorie musicale existait avant la pratique, ou *vice versa* [chap. xii], mais doit confesser avec Saint-Victor que toutes les sciences furent d'abord mises en pratique avant de l'être en art, et ajoute finement que « l'art est presque la fin, l'objet de l'usage, et, partant, qu'il est meilleur ». Les derniers chapitres du premier livre ne paraissent pas aussi définitifs ; à l'exception du quinzième qui invoque pour cause principale de l'obligation où nous sommes tous de *savoir chanter :* le « service de Dieu ».

Le deuxième livre ne retient notre attention qu'à partir du huitième chapitre, qui est intitulé : *Des genres de musique.* Bermudo nous donne ici un renseignement précieux : « Le genre demi-chromatique, écrit-il, est composé du diatonique et du chromatique, et c'est le genre dont on se sert aujourd'hui pour jouer et chanter en composition. » Par cette phrase, nous touchons à la période de transition de l'art religieux, et nous pourrons juger des compositions musicales d'après un sûr critère. Bermudo ajoute que le genre diatonique, seul nécessaire pour le plain-chant, procède *par deux tons et un demi-ton qui est une quarte mineure;* et que le *triton* [diabolus in musica] est défendu dans les trois genres de musique. Pour terminer, Bermudo trace une figure des « cinq déductions et des modes de la musique ».

Au troisième livre, Bermudo disserte [chap. xlv] sur le nombre ternaire, exclusivement d'après Boèce [*Arith.,* 19]. Définissant le nombre ternaire : l'*égalité avec le tout des parties aliquotes d'un nombre réunies entre elles,* il déclare que le nombre ternaire *n'est pas parfait,* et que la perfection musicale *vient du cercle :* « Il est très différent de dire que le nombre ternaire est parfait, ou de dire qu'il y a une perfection ternaire dans les figures. La première formule est fausse suivant l'arithmétique, et la seconde constitue une grande vérité dans le domaine de la Musique. » Et Bermudo développe ce point de vue au cours de son chapitre xlvii, en citant Augustin, Boèce, d'Etaple, Philolaus, Pythagore et Aristote ; chapitre si remarquable et d'une telle maîtrise dans la pensée comme dans l'expression, que le lecteur nous pardonnera de le reproduire

intégralement, et, pour une fois, en castillan du siècle d'or : « Porqué el número termario en Musica es perfecto = Lo segundo que preguntavamos fué : porqué el número ternario se dize perfecto en Musica. Diré en este caso : lo que en doctores graves hallo scripto. Augustino tractando en los libros de Musica de los números : dize en el libro primero : Los números son infinitos. Por que cantando quantos quisierdes : mas ay que contar. Los hombres toda esta infinidad reduxeron, ó abreviaron á ciertas reglas, con ciertos articulos ó señales, los quales acabados : los podeys multiplicar en infinito. Contays uno, dos, tres hasta diez : y bolveys luego á uno, diziendo onze, y al dos diziendo doze, y assi de todos asta allegar á veynte ; y desta manera podeys proceder en infinito. No veys la esselencia y perfection que tiene la unidad que despues de todos los diezes, la bolveys á repetir. El número ternario se compone de tres unidades que tienen la sobre dicha perfection : luego el todo (que es el número ternario) será perfecto. Todo principio, dize siguiendo la materia, no puede ser dicho principio : sino en comparación de otra cosa ; y del principio al fin no podemos yr : sino por algun medio. Qué número terna principio, medio y fin de la unidad, que tiene la dicha perfection : sino el ternario ? Por que este número se compone de tres unidades (como dicho es) que la unidad tiene esta preeminencia, ó perfection, que la repetimos despues de cada diez, y el dicho ternario tiene principio, fin, y medio : dezimos ser perfecto. Cada una de estas tres cosas (conviene á saber principio, fin, y medio) es una, porque contiene el numero ternario una unidad y ellas son tres : porque tres vezes una son tres. Ninguno de los numeros tiene esta perfection. Si tomays el quatro, ó qualquier otro número, bien puede tener principio medio, y fin : pero será muy differente del número ternario. La unidad en este número quaternario sea principio, y el dos tenga el medio : y el quatro tenga el fin del sobredicho número. No veys que son desemejantes las partes : y que principio, medio, y fin son tres, y en este número quaternario hallamos quatro ? Para fortificar esta razon de Sanct Augustin podemos dezir con el philosopho, que todo y perfecto es una mesma cosa. Qualquier cosa que sea todo : por la mesma razón podemos dezir ser perfecta. El número ternario, dize el glorioso Augustino, es todo, porque se conpone de principio, medio y fin : luego es perfecto. La tercera razon pone diziendo. Desde nuestra mocedad

deprendimos aver dos números : uno es par, y otro impar. Aquel se llama número par, que se puede dividir en dos portes, ó en dos números yguales : y aquel es dicho impar, que no se puede dividir en dos partes yguales. El número primero impar es el ternario : por que uno no es número, sino principio de número : y dos (aunque se puede dividir por medio) Augustino no quiere que se llame número. Porque como la unidad no sea número, y el dos se divida en dos unidades, y para ser número par se deve dividir en dos números yguales : siguese que el dos no es número. Pero que lo sea, ó no : está claro no ser número impar. Luego el primero número impar es el ternario. La unidad no es número, el dos no tiene principio, medio y fin : el número ternario es el primero que viene á tener esta perfection, y preeminencia de ser el número primero que tiene principio, medio y fin. El principio de los números, dize Augustino, es la unidad, el número primero absolutamente hablando es el ternario : luego el número más propinquo es el ternario. El número quaternario y todos los demás están desviados de la unidad, que es el principio de todos los números : y esto no tiene el número ternario. Por estas razones concluye el doctissimo Augustino ser en Música el número ternario perfecto. La excelencia y perfection del número ternario en Música de muy lexos viene. Desde el tiempo de Pythagoras, segun dicen Boecio en el libro tercero capítulo quinto y Fabro en el libro segundo conclusion nona, fué este número tenido en mucho. El número primero impar, y cubo de que se componía el tono, dize Philolao, philosopho pythagorico, era el ternario. Aquel número entre los números se llama cubo : quando es multiplicado por sí mesmo, como si dixessemos quatro vezes quatro. En tal caso el número quaternario era número cubo. Multiplicando el número ternario, en sí dezimos tres vezes tres : sale el número novenario, que es la cuenta del tono. Iacobo Fabro en el libro tercero de su Música en la conclusion treynta y quatro declara la perfection del número ternario diziendo : En el número ternario virtualmente se contienen todas las consonancias musicales. Porque tomando qualquier número y con él haziendo ternaria addicion, hallareys todas las consonancias de la Música. Tomo para exemplificar la sobre dicha regla el número binario. Multiplicando este número de dos por sí mesmo, resultan quatro : porque dos vezes dos son quatro. Conparando quatro á dos es proporcion dupla, con-

sonancia diapason. Ya tenemos una multiplicacion del número primero que tomamos : de la qual resulta el diapason. Tomo otra vez el número binario, y multiplicolo con tres, y salen seys : porque tres vezes dos son seys. El número Senario comparado á quatro es proporcion sesquialtera, y es en Música diapente. Comparando otra vez el seys al dos : es proporcion tripla, y es la consonancia que los practicos llaman dozena. Si la tercera vez el número primero que fué binario : lo multiplicamos por quatro : seran ocho. Porque quatro vezes dos son ocho. Comparando ocho á seys, es proporción sesquitercia. y es diatessaron. Comparando ocho á dos, es proporción quadrupla, y es una quinzena. Veys como multiplicando tres vezes el número binario : hallé las consonancias principales de la Música. Esto mesmo hallareys : tomando qualquier número y multiplicandolo tres vezes. La primera por si, que es tomando el número dos vezes, la segunda tomandolo tres, y la tercera quatro. Podeys exemplificar lo sobredicho en uno, dos, tres y quatro : ó en tres, seys, nueve y doze. De forma, que en tres vezes que se multiplica un número nascen las sobredichas consonancias, y en ellas están inclusas las demás. Porque en esta ternaria progression hallaban los pythagoricos todas las consonancias musicales : vinieron á dezir ser el número ternario perfecto en música : aunque en Arithmetica sea imperfecto. Es finalmente tan celebrado el número ternario en la Música : que apenas hareys instrumento que en él no entienda el sobredicho número. Que no tan solamente se usa este número en las consonancias, y señales de Música : pero tambien en obrar los instrumentos. Pues si queremos hablar del número ternario segun Arithmetica : hallaremos no ser perfecto, antes es dimínuto. Si tractamos de todos los números que tiene la Música : al que se ha concedido cosas mayores es el ternario. Comparando pues el número ternario con todos los otros números : ternemos con los arithmeticos, que será número diminuto. Haziendo solamente la comparación con los números de Música : por las excelencias y preeminencias que tiene : diremos con todos los músicos ser número perfecto. Assi que, antigua es la perfection del número ternario : entendida en la forma ya declarada. Solamente quiero concluyr lo que dizen los Arithmeticos que debaxo de cada un diez hallaremos solo un número perfecto, y debaxo del diez compuesto de unidades, es el senario. Tambien lo que dizen en Música todos los músicos que

entre todos los números en la música usables, el de mas preeminencia y perfectiones el ternario. Ninguno infiera, que por ser el número perfecto en esta manera : ha de hazer alterar y perfectionar las figuras, quando se pone en alguna proporcion : si esto los puntos no lo tienen del tiempo, prolacion ó modo. La prolacion no tiene esta virtud. Alterar y perfectionar accidente es causado no de la proporcion : sino de otra parte. Hombres señalados tienen esto, assi estrangeros como naturales : lo que veo scripto y entiendo me lo enseña, y ni he visto lo contrario : sino por descuydo de puntantes ó por que algunos no alcanzan mas. Esta es la resolucion de la materia del número ternario : y no he podido descubrir mas. Quien esta materia leyere entenderá muchas partes del Philosopho : en las quale dize el número ternario ser perfecto. »

C'est encore du « Philosophe » que Bermudo commente, au chapitre L, certaines « questions » philosophiques : « Comment se fait-il que la musique étant *une* cause, elle produise des effets *divers ?* » ou encore : « Pourquoi des hommes ont-ils des voix plus élevées que celles des autres hommes ? », à quoi Bermudo, après Aristote donne pour raison la *faiblesse* « laquelle explique que les enfants, les femmes et les eunuques ont voix de *soprano* [de aqui es, que los niños, mugeres y eunuchos tienen tiple] ».

Le quatrième livre est d'ordre plus pratique. On y remarque [chap. I] quelques salutaires avis pour les instrumentistes ou *tañedores* qui devraient jouer de préférence — et ce choix est pour nous fort instructif — des « *villancicos* de l'habile musicien Iuan Vázquez, des œuvres de Iosquin, d'Adrien, de Iachet, de Mantoue, du maestro Figueroa, de Morales, de Gomberth et de quelques autres semblables ». Bermudo cite parmi les excellents *tañedores :* don Iuan, « racionero » en l'église de Malaga ; le « racionero » Villada de l'église de Séville ; Mosen Vila, de Barcelone ; enfin Soto et Antonio de Cabeçon au service de Sa Majesté. Puis il devient sévère et dirige un pamphlet violent [chap. XIV] contre « quelques barbares instrumentistes », renouvelant ainsi la terrible querelle des musiciens théoriques et des musiciens pratiques : « C'est une grande douleur, écrit-il, de voir que beaucoup ont en mépris la qualité de théoriciens. Je connais un joueur de *vihuela* qui, pour donner à un musicien *pratique* le surnom de mauvais musicien, l'appelait *théoricien ;* et c'est qu'il lui semblait qu'il suffit à quelqu'un d'être théo-

ricien pour n'être pas musicien. En un cas aussi clair, la sentence est vite prononcée. Mais plus d'un se trompe de la sorte. Ceux qui ne savent pas ce qu'est la *théorique* affirment qu'elle est en contradiction avec la pratique. Ils disent ainsi une grosse sottise : car la bonne pratique naît de la théorie. La pratique qui serait contraire à la théorie serait mauvaise et sans art : ou bien la théorie ne serait la théorie que de nom. Ne pensez pas en effet que tous ceux qui parlent de *diapente*, de *diatessaron* et d'autres intervalles soient des théoriciens ! Il n'est de tels que ceux qui comprirent de fond en comble Boèce et ses pareils, et qui firent entendre par des démonstrations les conclusions des Anciens. Or de tels musiciens nous en avons vu fort peu. Si vous pensez qu'il suffise d'avoir lu Bizcargui [*sic*] et d'autres barbares [*sic*] pour être théoriciens, vous vous trompez ! Guido compare le musicien pratique au crieur public, et le théoricien au « corregidor ». Pour que le crieur public fasse bien son métier, il ne peut dire plus ni moins de ce que lui mande le « corregidor ». De même le musicien pratique doit être d'accord avec le théoricien, comme la bonne théorique est conforme à la pratique réussie ».

Le livre V commence par une lettre de l'illustre musicien Christoval [*sic*] de Morales, maître de chapelle du « seigneur duc d'Arcos » au « prudent » lecteur. Il se continue par une longue étude variée des *modes* et de leurs propriétés. Aristote, Guido, Boèce et Franquinus apportent l'appui de leur science aux deux premiers chapitres de définitions. Puis Cassiodore, Platon, Basile et Célius les accompagnent pour l'exposé des propriétés modales : « Selon moi, dit Bermudo, le premier mode est allègre, provocateur de la bonne conversation et de tout honnête sentiment. Le second est pesant, le troisième est terrible et déchaîneur de colères ; le quatrième adulateur et agréable ; le cinquième sensuel et éveilleur de tentations ; le sixième triste et poussant aux larmes ; le septième fort et superbe, et le huitième a de la parenté avec tous les autres modes. » Après avoir confronté [au chap. v] ces propriétés avec celles qu'indique Cicéron [*Rep. IV*], Bermudo étudie l'*ambitus* ou la *distance des modes*, d'après Bernard et Franquinus. Puis il termine son ouvrage dans le sens donné par le *Cathalogo*.

En 1557 paraît à Alcalá un *Livre de nouveau chiffrage* pour clavier, harpe et « vihuela », qui est un petit cours de composition dû à

Luys Venegas de Henestrosa[1]. Après une épître au lecteur et un prologue enfantin mais orné de citations de Josèphe, Eusèbe, du *Tostado,* et de Luys Vives, l'auteur donne la répartition de ses sept livres en deux corps. Le premier seul est publié. Les six autres livres comprennent : le premier des *entrées de versets*, des *hymnes* et des *tientos ;* le second des hymnes de *matines*, des *ensaladas*, des *villancicos* et des chansonnettes ; le troisième des messes ; le quatrième des œuvres à 7, 8, 10, 12, 14 voix de Criquillon et de Phinot, etc..., le cinquième des *chansons* à 4, 5, et 6 voix ; enfin le sixième des « choses pour déchanter. ».

Nous citerons seulement en passant un ouvrage de Luis de Villafranca intitulé : *Brève introduction de plain-chant*[2], publiée à Séville en 1565, et qui enseigne « conformément au style de la sainte église de Séville » à chanter les épîtres, les leçons, les évangiles, etc...; ainsi que l'*Art de principes du plain-chant*[3], dû à Gaspar de Aguilar, et qui traite surtout des rapports de la musique avec le texte. — Plus sérieux nous semble l'*Art de jouer*[4] par le Révérend Père Thomas de Sancta Maria, en la même année. L'auteur, de l'Ordre des Prédicateurs, dédie son livre à Fray Bernardo de Fresneda, évêque de Cuenca, commissaire général et confesseur de Sa Majesté. Il démontre avec clarté l'art de jouer des fantaisies à toutes voix, et sur tous instruments, et donne des exemples à profusion. La seule partie du traité qui ait quelque caractère théorique est le « prologue au pieux lecteur ». Après un éloge du patron de l'Ordre, soit de Saint Dominique, Sancta Maria nous explique ce qui l'a poussé à chercher comment l'on pouvait simplifier les études musicales : « Je dis que malgré que je sois en règle avec l'institution même de mon ordre que je sers en jouant de l'orgue ainsi que me l'ordonnent mes supérieurs ; comme je considérai souvent les longs travaux et les longues années qui étaient nécessaires pour savoir jouer et chanter, ému dans mon amour et ma charité envers le prochain, je commençai de rechercher comment tout cela pourrait être mis en « art » afin qu'en peu de temps et avec le minimum de travail, on pût atteindre cet objet, et non de par le seul usage : car l'usage est long

1. Alcalá, 1557. — Bibl. Nac. Madrid, R. 6.497.
2. *Particular.*
3. Bibl. Colombina (Séville).
4. Valladolid. 1565. — Escorial, 14, IV, 25.

et incertain, tandis que l'art est bref et certain. Ne voyons-nous pas, en effet, et par expérience, que nul sans l'art n'est parfait en sa faculté, car ceux qui vont sans l'art sont comme ceux qui, ignorant le chemin, vont sans guide, et comme ceux qui vont à tâtons sans lumière [a scuras sin luz]. De manière que l'art est le guide et la lumière, et l'on peut dire justement que ceux qui produisent sans connaître la technique ne savent point. C'est là une sentence du Philosophe, lequel demandant : qu'est-ce que savoir? répond que c'est connaître la chose par ses causes et premiers principes, ce en quoi consiste l'art. C'est ainsi que sur ce sujet Dieu voulut bien me le laisser comprendre, et j'y employai seize années continues du meilleur de ma vie, souffrant d'innombrables et d'incroyables travaux de jour et de nuit [*sic*], inventant chaque jour des choses, et en défaisant d'autres, et en les recommençant jusqu'à les placer en leur état de perfection, et en des règles de caractère universel; et entrant en relations sur ce sujet avec des gens de science reconnue et fort compétents en ladite faculté, surtout avec l'éminent musicien de Sa Majesté : Antonio de Cabeçon, car je craignais, si je m'en rapportais à mon propre avis et à mon propre goût, de me tromper sur mainte chose. Je suivis en cela le conseil de Salomon qui dit que le savant qui écoute devient encore plus savant, et encore ailleurs : que où sont les conseils, là est la santé et la réussite des affaires... »

Ainsi Sancta Maria travailla durant seize années avec acharnement sous la direction d'Antonio de Cabeçon, le chef de l'Ecole d'Orgue espagnole du XVIe siècle. En parcourant son traité, l'on a l'impression d'un praticien éminent, aux idées générales très nettes et très claires, au tempérament d'artiste un peu cérébral, mais profond et méditatif, au style nerveux et précis.

Nous ne nous attarderons pas ici à un traité manuscrit et anonyme de chant d'orgue, existant à la Bibliothèque Nationale de Paris et qui est un modèle unique et achevé de « manuel de contrepoint » car nous le publions et commentons ailleurs[1]. Contentons-nous de renvoyer le lecteur à notre édition moderne de ce manuscrit si rare.

Vers 1580, se place un livre d'une importance capitale, et dont cependant, nous ne connaissons que le manuscrit. Ce sont les *Avis*

1. Esp. Ms. 219. — Publié avec commentaires par H. Collet : *Un Tratado de Canto de Organo* (*Siglo* XVI). Sous presse.

sur le chant ecclésiastique[1] de Gomez de Herrera. Cet ouvrage est comme la conséquence espagnole du bref du pape Pie V sur le chant d'église, qui parut à Rome, le 17 décembre 1570[2]. L'auteur semble connaître à fond la *Pratique musicale* de Gaforus [chapitre xv], il cite en outre Polydore, Eusèbe, Boèce, de Saint-Victor, Isidore, etc...

Le chapitre premier s'occupe de l'invention de la « musique séculière et ecclésiastique »; le deuxième : de l'emploi de la musique ecclésiastique dans l'Ancien Testament ; le troisième : de l'usage du chant dans le Nouveau Testament. Dans ce troisième chapitre, il est dit que « le Roi D. Fernando Ier de Castille et de Léon chantait avec les chanoines de San Ysidro, et que, finalement, l'Eglise catholique a toujours eu des hommes très doctes qui ont été à la fois de très grands musiciens et de très grands chanteurs [grandissimos Músicos y cantores]. »

Le quatrième chapitre, intitulé : *Comment de tout temps la Musique eut ses censeurs et ses défenseurs,* nous semble si riche, et si nécessaire pour une vue exacte de la musicologie espagnole au xvie siècle que nous allons le reproduire à peu près entièrement : « Que prétendirent les sacrés conciles, écrit Herrera, sinon corriger et refréner l'audace de ceux qui voulaient varier le chant de leurs amendements ? de vouloir extirper cet abus de la variété, et de rétablir l'uniformité dont s'éloignent aujourd'hui les amateurs de nouvelletés ?... Et pour que l'on voie plus clairement le dommage causé dans la musique par la présomption et l'arrogance de ceux qui ont prétendu mettre la main sur elle, qu'on lise la vie de saint Léon, et l'on devra se convaincre avec tristesse, que des huit tons composés par l'insigne Pontife et Docteur saint Grégoire, à peine est-il resté la moindre trace, par suite de l'audace de ceux qui, de main en main, transformèrent le chant [canturia]. On verra aussi avec quelle raison l'on défendit jadis et l'on défend aujourd'hui la cause de la musique des *Préfaces* qui passe pour être sienne, afin de la garder de toute violation, de tout mélange et de toute altération petite ou grande. En effet, outre que la correction ouvre la porte à de très grands inconvénients, comme par exemple qu'un sacristain ignorant (comme il y en eut un à Madrid) ose amender la *canturie* ecclésiastique, il se produit un dommage plus grand, à mon avis :

1. Bibl. Nacional Madrid. M. 1345.
2. Cf. Notre livre cit., chap. II, *passim*.

et c'est que l'œuvre composée par un saint aussi illustre, autorisée et réformée par d'autres nombreux docteurs, accréditée et employée dans l'Eglise catholique pendant plus de mille ans, cette œuvre peut être changée pour quelques fantaisies bizarres de ceux qui ne sont ni saints ni docteurs de l'Eglise comme saint Grégoire, qui sont des ignorants au prix de lui en matière de grammaire et d'accents, et qui ne sont même pas aussi théoriciens ou praticiens que nos raisonnables musiciens d'Espagne. Aussi bien je tiens pour sacrilège ce que ces gens-là font... et ce que je fais, en les citant en face de saint Grégoire... Ensuite, le plain-chant se mêla avec la musique mesurée, qu'on appelle chant d'orgue, et contrepoint, jusqu'à tomber en de tels excès, que Jean XXII, Pontife romain, défendit d'employer le chant d'orgue dans l'office divin, comme il apparaît par l'extravagante *Docta Sanctorum Patrum*, et comme me l'apprit, avec mainte autre chose, Bartolomé de Quevedo, mon maître, « racionero » dans la sainte église de Tolède, très savant en lettres humaines et en musique. Il est certain que de la musique et du plain-chant que saint Grégoire composa, on n'emploie aujourd'hui que trois clausules de psaumes, et que les autres se sont implantées dans l'Eglise, par suite de l'abus introduit dans la musique. Ce dommage irréparable qu'a reçu le plain-chant ecclésiastique avec la perte des Tons est une bonne réponse à ces Censeurs qui allèguent pour excuse *que ces corrections n'altèrent pas la substance, mais que ce sont seulement quelques points et ligatures qui améliorent les accents*. Au contraire, il est sûr que la perte des cinq tons ne se fit pas d'un coup, mais qu'on les supprima à la façon de nos censeurs, à savoir de la même manière que procède la vermine : en rongeant ici un point, et plus loin, un autre ; déliant ici une ligature, en l'introduisant où elle n'a que faire, et laissant ainsi les points de la Préface rongés et consumés de telle manière qu'elle finit par ressembler à du linge mangé ou déchiré, dont la substance, certes, n'a pas changé, mais qui est tellement abîmé qu'on ne peut plus le revêtir... comme la Préface ne peut plus s'entendre... C'est là le chemin par où se sont perdus les tons de saint Grégoire, et par où se perdra aussi le ton des Préfaces, si l'on n'y apporte remède : le remède inventé par l'expérience contre la vermine, à savoir que l'on expose le linge à l'air, et qu'à la claire lumière on découvre les malandrins qui sont de petits vers pernicieux abîmant et consumant

le vêtement le plus riche, le plus précieux, et du drap le plus fin que l'on puisse trouver dans toute la musique ecclésiastique. Et il faut considérer avec attention l'artifice employé par ces censeurs, car il n'existe pas d'hommes d'affaires qui traitent ce qui leur importe avec autant de subtilité d'esprit. Ne traitent-ils pas, par exemple, de changer la *lettre* des « Préfaces », et comme l'échéance arrive sans qu'on les paye comme ils le méritent, ils rechangent la partie pour la fête du Samedi-Saint sur la bénédiction du cierge, et de là, avec plus de dommage, ils la reportent à l'*Ista Dominica* sur le *Te Deum Laudamus*, et ce qui commença si petitement, comme nous l'avons vu à propos des piqûres de vers, se termine en grand grâce à cette subtilité, et même prétend s'étendre à tout le trésor ecclésiastique, en *pointant* les « Préfaces » d'arbitraire façon, et en composant celle du *Te Deum* et de la *Bénédiction* tout différemment de la rédaction tolédane approuvée en Espagne. On veut même aller jusqu'à réformer de façon générale la musique romaine universelle, et, après cela, l'on ne peut s'étonner de ce que les tons de saint Grégoire se soient perdus. Quant à moi, je pense sans aucun doute que le péril est plus grand aujourd'hui que jadis, parce que les Censeurs antiques furent peu nombreux en plusieurs pays, et ceux d'aujourd'hui sont très nombreux dans la seule Espagne. Jadis s'élevèrent contre eux de célèbres Pontifes, des Conciles, des Empereurs, et maint homme grave, de grande autorité et culture ; et maintenant on trouverait difficilement quelqu'un pour oser les affronter ; et ceux qui devraient défendre la *Canturia* : ou bien jugent la chose de peu d'importance, ou bien dissimulent...

« Mais toujours la majesté immense de Dieu a éveillé quelque bon esprit (par exemple Daniel) pour ne pas permettre que l'on porte un faux témoignage contre cette très belle Suzanne [sic] : ainsi qu'il fit sous le pontificat de Grégoire XIII, en incitant un prêtre et chevalier espagnol[1], non moins religieux que savant, à défendre l'accusation portée devant le Pontife contre la Musique ecclésiastique et ses accents par les plus grands maîtres de Rome[2], derrière un autre personnage de plus grande autorité que celle que possèdent et ont jamais eue les censeurs espagnols. L'altercation et les raisons des

1. Allusion sans aucun doute, à l'intervention de Fernando de las Infantas.

2. Sur toute cette question, cf. notre livre cit., chap. II : *la Revision du Graduel Romain.*

deux parties arrivèrent aux oreilles du Pontife qui manda, persuadé de la vérité, qu'on ne devrait plus jamais traiter de cette matière. »

Les chapitres par lesquels se terminent les *Avis* d'Herrera sont loin d'offrir le même intérêt que celui-ci. A l'exception d'une étude sur le *Motu proprio* de Pie V, ils ne nous présentent que des observations surannées. La seconde et surtout la troisième partie de l'ouvrage sont négligeables.

Nous n'insisterons pas davantage sur le *Livre de Musique*[1] purement pratique écrit à l'usage des *Vihuelistas* par le vallisolétan Estéban Daça en 1576, et qui recueille des motets étrangers de Créquillon, Mayllart, Simon Buleau, Vasurto, Ricafort, etc... pour ne se souvenir qu'en passant du seul Guerrero. Son titre ambitieux de : *Le Parnasse* ne saurait dissimuler sa pauvreté.

Par contre le simple *De Musica libri septem*[2] du célèbre aveugle Francisco Salinas, est peut-être le traité de musique le plus parfait comme le plus réputé du XVIe siècle espagnol. Toute la doctrine du *Symbole de la foi* (1582) de Fray Luis de Granada semble découler de l'œuvre du musicien de Burgos (1577). Sous la forme d'une autobiographie, la *Praefatio* de ce livre fameux expose les idées de l'auteur sur la musique en général, et sur la culture intellectuelle nécessaire à tout artiste. Il y a là un véritable petit manuel de pédagogie esthétique, écrit en un latin élégant et précis. Salinas établit d'abord l'influence bienfaisante de la discipline musicale et sa place dans le *quadrivium*. De cette vérité, il déduit l'importance d'une préparation sérieuse et diverse. Aussi bien lui-même peut-il appuyer ses conseils de l'exemple d'une vie laborieuse. Il fut aveugle comme presque tous les grands musiciens espagnols de l'époque[3], et se tourna vers l'art de Pythagore comme vers la source de toute consolation et aussi de toute révélation. Il étudia le chant et surtout l'orgue, où il nous laisse entendre qu'il passa maître. Et ces études instrumentales ou *pratiques*, il les jugeait — à l'encontre de ses collègues — indispensables à la compréhension exacte de la théorie musicale et des systèmes spéciaux d'un Aristoxène, d'un Ptolémée

1. Bibl. Nac. Madrid, R. 14611.

2. Salmanticae excudebat Mathias Gastius MDLXXVII.

3. Cette curieuse observation est d'une exactitude absolue : Cf. notre livre cit., *passim*.

ou d'un Boèce. Mais il désirait aussi que l'artiste fût instruit dans les lettres classiques, qu'il devînt même un humaniste distingué. Le motif de cette audace chez un futur professeur de la traditionnelle, scholastique et démocratique Université de Salamanque, c'est que Salinas, grâce à la protection de Pedro Sarmento, archevêque de Saint-Jacques de Compostelle, a été à Rome. Mêlé aux érudits dont le nombre l'étonne, il s'est piqué de leur pouvoir répondre et de leur paraître, lui aussi, un docte personnage. Comprend-il vraiment pour cela les premiers symptômes de la prochaine Renaissance ? Nous n'oserions l'affirmer : la culture latine et grecque est pour lui ce qu'elle était pour un Vitruve : un ornement de l'esprit qui donne aux artistes l'autorité indispensable. D'ailleurs Salinas est tout nourri d'Aristote comme il conviendrait à un professeur du XIIIe siècle : le grand « philosophe » a été pour lui le point de départ de ses patientes recherches et investigations. Outre Boèce, trop connu pour qu'il insiste sur son *De Musica,* Salinas a mis à profit de vieux manuscrits encore inédits qu'il a découverts à Rome ; il a lu Ptolémée à la Vaticane, et Porphyre, Aristoxène, Nicomaque, Bachaeus, Aristide, Briennius, toutes lectures qui lui coûtèrent vingt-trois années de travail, parmi les maladies et les deuils. Il désire alors prendre une douce retraite dans « l'honnête pauvreté » qui lui suffit ; mais « Dieu avait sur lui d'autres desseins » et le prince, en effet, l'appelle à l'Académie de Salamanque pour y enseigner la musique. Salinas vient donc occuper sa chaire, avec un succès considérable, certifié par Espinel en son *Marcos de Obregon.* Pour le nouveau maître, la musique est une science, une mathématique sacrée. Le moyen âge avait conservé l'antique division : il y avait la musique des mondes [l'harmonie céleste], la musique humaine [l'homme étant considéré comme une synthèse réduite de l'Univers], et la musique instrumentale. Salinas respecte cette division, bien qu'il prétende en apporter une autre plus accommodante : « Nos autem ut hanc Musicæ divisionem non aspernamus, quippe quæ magnos habeat auctores, ni etiam alteram... accommodatiorem afferri posse censemus [Liv. I, ch. I.] ». En effet, il nous parle d'une musique purement sensible et irrationnelle : c'est la *musique naturelle ;* d'une autre que seul perçoit l'entendement : c'est la *musique céleste et humaine ;* et d'une troisième qui réunit les deux précédentes : c'est l'*instrumentale.* D'ailleurs Salinas ne fait que reproduire, à propos de la musique qui

s'adresse à l'entendement, les préceptes connus des universités du moyen âge : « L'harmonie de cette musique, dit-il, ne frappe point agréablement l'oreille, mais elle saisit l'entendement, parce qu'elle consiste non en combinaisons sonores, mais dans les raisons des nombres [non in permixtionibus sonorum sed in rationibus numerorum]. Et ainsi de la musique céleste... et de celle des facultés de l'âme où se trouvent, dit-on, toutes les proportions mêmes des consonances [Quamobrem idem judicium de Musica cœlesti... faciendum esse arbitror. Siquidem quæ in compage elementorum et in temporum varietate perspicitur, non aurium sensu sed rationis judicio perpenditur : qualis est ea quæ in partibus animæ invenitur in quibus omnes consonantiarum proportiones inesse dicuntur]. »

Tout le cours de musique spéculative du maître de Salamanque marquera ainsi des tendances traditionnelles : Aristote et Boèce l'inspirent surtout. C'est là sans doute ce qui en fit le bréviaire reconnu et indiscuté des artistes espagnols.

Nous ne voulons point quitter Salinas sans placer devant les yeux du lecteur un des modèles achevés de sa méthode et de son style. Nous choisissons la *Præfatio* où l'on retrouvera sous une forme classique et attachante les documents personnels que nous avons analysés plus haut : « Religiosores autem a musica nos reddi manifestum est : Valde enim erigimur ad rerum cœlestium contemplationem modulationibus et canticis, quae in templis audiuntur ; quod in sacris solennibus experimur, in quibus majori cum artificio et suavitate cantatur. Nec alia de causa choros monachorum, aut canonicorum in terris institutos fuisse credibile est, nisi, ut, quemadmodum cœlestibus in choris angeli Deo semper assistunt, pulcherrimis ejus laudes melodiis ac rhythmis celebrantes, ubi ut sancta canit Ecclesia.

Novas semper harmonias vox meloda concrepat.

« Sic etiam terrenis in his choris viri religiosi semper Hymnis ac Psalmis canendis invigilarent, et quo meliore possent modo Deum Optim. Maximumque laudarent. Id quod mali etiam demones cum sicuti dii colerentur, appetiverunt. Nulla enim tam barbara gens unquam inventa est quæ deos, quos coleret, non metris ac canticis veneraretur. Quod maximæ curæ fuisse Græcis et Romanis, eorum narrant historici : sed multo magis id populum Hebræum qui verum

Deum agnovit et coluit, curasse compertum est *Nam Salomonis in templo non pauciores quam ducentos et triginta octo cantores* inter quos novem erant archipsaltæ *et genus omne musicorum instrumentorum sacræ paginæ fuisse testantur*... Et duo Ecclesiæ lumina *Gregorius* et *Ambrosius quantum musicam ad religionis augmentum* prodesse indicaverint, plurimis canticis Hymnorum a se compositis testati sunt, quæ adhuc alterius Mediolani et alterius Romæ canentur. Doctiores musicæ, disciplina nos effici nemo ambigit qui vel minus quam mediocriter in mathematicis exercitatus sit : siquidem una ex quatuor mathematicis semper est habita, quæ inter disciplinas primum ut dicunt, gradum certitudinis obtinent. *Cujus veritas a nobis septem his libris* quos ea de re multis annis, et maximis laboribus tandem ad furem perduximus, patefacienda est.

« ... Ego vero ab ipsa prope infantia per totum vitæ meæ curriculum rebus musicis operam impendi. Nam *cum a nutricis uberibus cæcitatem infecto cum lacte* suxissem, nec adhibitis undique remediis ulla visus recuperandi spes affulgeret, non alia parentibus ars vel honestior, vel utilior visa est, inqua me potissimum institui vellent quam ea, quæ per auditum, alterum animæ ratione pollentis optimum ministrum, aptissime posset addisci. Nec solum in cantu qui humana voce conficitur, sed multo magis in ea musicæ parte, *quæ manuum usu in practicis instrumentis, quæ per antonomasiam organa vocant,* exercetur, omne fere tempus insumpsi : in quo quantum profecerim, aliorum esto judicium. Hoc tamen affirmare ausim, eum, qui Aristoxeni, Ptolemæi, Boëtii atque aliorum maximi nominis musicorum intelligere doctrinam exacte volet, hac in parte musicæ multum diuque exercitatum esse debere ; quandoquidem omnes hi de priori musicæ parte, quæ Harmonica nuncupatur et ad instrumentalis harmonie compositione pertinet, scripserunt. De qua, qui versatus fuerit in musicis, quibus utimur instrumentis, multo facilius ac perfectius poterit judicare. Cæterum ne de aliorum etiam meorum studiorum ratione nihil omnino videar attigisse, forte, dum adhuc puer essem venit in patriam faemina quædam honestis orta natalibus, quæ linguæ Latinæ cognitione pollebat, et ut virgo sacra fieret, artem organa pulsandi mirum in modum addiscere cupiebat cujus addiscendæ gratia, cum domi nostræ mansisset, et illa musicam a me et ego vicissim ab ipsa Grammaticam didici, quam ab alio fortasse nunquam didicissem. Quia vel nunquam id patri venis-

set in mentem, vel quia vulgus practicorum ei, nocituras musicæ litteras persuasisset. Hujus ego disciplinæ degustatione discendi cupidor effectus persuasi parentibus uti me Salmanticam mitterent ubi linguæ Græcæ et artium ac philosophiæ studiis per aliquot annos operam dedi sed inde rei familiaris inopia proficisci coactus in regiam curiam me contuli, et a Petro Sarmento Archiepiscopo Compostellano peramanter exceptus cum eo paulo post in numerum Cardinalium assumpto, discendi potius, quam ditescendi gratia Romam veni ; ubi dum inter eruditos viros versarer quorum illic magna copia semper fuit, pudere me cœpit ejus artis, quam profiterer, ignarum esse, nec eorum quæ tractarem, afferre posse rationem. Et tandem intellexi non minus in musica quam in architectura verissimum esse illud Vitruvii, quod ii, qui sine literis contenderunt, ut manibus essent exercitati, non potuerunt efficere, ut haberent pro laboribus autoritatem. Qui autem ratiocinationibus et literis solis confisi fuerunt, umbram non rem persequuti videntur at qui utrumque perdidicerunt, uti omnibus armis ornati, citius cum autoritate, quod fuit propositum, sunt assequuti. Quare cum ex Aristotele cognovissem, numerorum rationes consonantiarum et intervallorum harmonicorum exemplares esse causas, nec omnes consonantias aut intervalla minora in suis legitimis constituta rationibus invenirem, veritatem ipsam ad sensus et rationis judicium investigare conatus sum. Qua in re me plurimum adjuverunt, praeter Boëtium, quem omnes in ore musici habent, Graecorum antiquorum libri manu scripti, nec adhuc Latinitate donati, quorum etiam illic magnam inveni copiam, sed ante alios Claudii Ptolemaei, cui nescio plus Astronomia debeat, an musica, harmonicorum libri tres ex Bibliotheca vaticana et Porphyrii in eos comentarii maximis divitis ex antiquorum lectione collectis instructissimi : quorum mihi copiam fecit Cardinalis Carpensis : et Aristoxeni de Harmonicis elementis libri duo, et Nicomachi, quem Boëtius sequutus est, etiam libri duo, Bachæi unus, Aristidis libri tres, itidem Briennii tres, quos Cardinalis Burgensis Venetiis ex Divi Marci Bibliotheca sibi transcribendos curaverat. Quorum iis, quæ bene dixerunt, doctior et quæ secus, cautior effectus, ad hujus disciplinæ cognitionem exactam potui pervenire. In cujus inquisitione et examinatione plures viginti tribus annis consumpsi ; et tandem multis calamitatibus, præsertim duorum cardinalium et Proregis Neapolitani, qui me

magis amarunt, quam ditarunt, mortibus oppressus, et tribus fratribus bello amissis, maximo natu tribuno militum, et altero ejus signifero sub urbe Metensi, tertio ad conducendum militem ab Albano duce misso in itinere interfecto, paucis contentus, quæ tenuem admodum victum suppeditare possent, ad Hispanias redire decrevi. Statueram autem id, quod mihi vite tempus superesset intra meos me continere parietes, et otiosam vitam in honesta paupertate degentem, mitri tantum et musis canere :

Nam nec divitibus contingunt gaudia solis,
Nec vixit male, qui natus moriensque fefellit.

« Sedaliter Deo Opt. Maximo visum esse arbitror, qui me ex Italia, postquam in ea vigenti sere annos non prorsus ignotus impenderam, ad Hispanias revocavit : et ex aliis Hispaniarum urbibus, in quibus artem musicam præmiis fatis amplis exercere poteram, ad Academiam Salmanticensem post triginta sere annos, ex quo ab ea profectus fueram tandem redire concessit. In qua una, præmia satis honesta proposita sunt musicæ doctrinam, tam quæ speculatur, quam quæ operatur, profitenti. Intellexit enim *Alphonsus Castellæ Rex hujus nominis Decimus Cognomento Sapiens*, qui vel primus eam instituit, vel in meliorem formans redegit, non minus musicæ disciplinam, quam cæterarum mathematicarum in quibus ille maxime excelluit , disci opportere : nec solum illius usum, sed speculationem etiam esse necessariam ei, qui musici nomine dignus merito judicandus esset. Quam ob rem inter primas et antiquissimas cathedram illuis erexit, quæ cum Doctore vacaret, quærereturque, qui musices utranque partem in ea rite docere posset, *ego Salmanticam veni*, ut hujus disciplinæ peritos sui periculum in ea facientes, audirem. Ubi cum aliquod meorum in musica studiorum specimen dedissem, judicatus sum ad id munus obeundum idoneus : et cathedram ipsam duplicato sere adauctam præmio, ipsa etiam regia majestate probant, sum consequutus. Et de me quidem hæc, fortasse plura, quam opus erat dicere volui, solum ob hoc, ne prorsus omni destitutus auxiliorem tantam aggressus esse viderer. Nunc ad reliquas instituti nostri rationes prosequendas revertar. Et possem equidem ostendere, si vellem, nullam esse earum artium, quæ circulum doctrinæ constituunt, quæ ab eo fastigio, in quo veterum beneficio fuerat collocata, lapsu miserabili, non

deciderit. Sed non liber libet mala nostra querelis nihil proficientibus augere : longe enim præstat gaudere, quod dudum non Romani modo et Itali, sed Hispani, Germani Galli et Britani illi toto orbe divisi hanc tantam bonarum artium ruinam certatim fulcire contendunt.

« Principia hujus disciplinæ ab arithmetica sumuntur, et in ea ut ipsius conclusiones probantur et facilitas in numerando mirum in modum prodest speculationem rerum musicalium intelligere aut facere volenti : contra vero tarditas, dici non potest, quantum hujusmodi cogitationibus officiat. Nec geometrice volumus eum ignarum esse : omnis namque matheseos disciplina, ut Boëtius ait, amat alterna probatione constitui, quæ multum ei prodesse poterit in participatione, ut vocant, musicorum, quibus utimur, instrumentorum facienda ad ditonum in duo, et tritonum in tria spatia æque proportionalia dividenda. Opus est etiam ei linguæ Græcæ cognitione : quoniam omnia vocabula hujus artis Græca sunt. Et preterea evolvendi sunt ei scriptores hujus artis, qui fere omnes Græci fuerunt, præter Boëtium et Divum Augustinum quorum ille harmonicam, hic rhythmicam a Græcis ortas parentibus Latino sermone loqui docuerunt. Nam ceteri Latini antiqui quam paucissima, recentiores vero plura quidem, sed parum dilucide tradiderunt. Et imprimis ad eam musicæ partem quæ ad rythmum pertinet, intelligendam, eum in poëtica non parum exercitatum esse convenit, ut de metrorum ac versuum multiplici varietate ex variis poetarum exemplis facilius ac perfectius valeat judicare. »

Deux ans après l'apparition du livre de Salinas, un des musiciens les plus célèbres de l'École Andalouse : Fernando de las Infantas, à la fois théologue comme le prouve son *Tractatus de Prædestinatione* [Paris, 1601], compositeur ainsi que l'atteste Cerone, et théoricien, publiait à Venise, en 1579, ses *Plura modulationum genera super excelso Gregoriano Cantu.* Mais c'est là une exception à l'époque qui nous occupe. En général, les livres d'un ordre aussi pratique deviennent rares. Une recrudescence de l'esprit scholastique vient, au contraire, se faire sentir dans la plupart des œuvres théoriques de la fin du XVIe siècle, et la philosophie musicale a le pas sur l'expérience ; la spéculation domine la pratique.

Ce besoin d'affirmer la valeur de la science, ce retour à la haute et vieille tradition, à tout l'appareil désuet de la musicologie mé-

diévale s'expliquent par les progrès rapides de la Renaissance et de la Réforme qui gagnent chaque jour du terrain, et envahissent même la très catholique Espagne. En face du péril croissant, les défenseurs de l'ancienne dialectique et de la foi ancestrale s'obstinent et se liguent. Un ton doctrinaire et parfois prophétique imprègne leurs œuvres dédaigneuses des nouveautés sacrilèges. Voici par exemple l'*Art de musique*[1] de l'organiste Franscisco Montanos qui soutient avec une force singulière « le principe de l'expression philosophique des compositions musicales, et de la conformité intime du texte et de la musique[2] ». Après avoir cité, pour définir la musique, Aristote, Gaforus, Bède le Vénérable, Ornito Parchi, Boèce, Cicéron, Zelius, Augustin et Bernard, Montanos incline à la division de la musique en *harmonique, métrique et rythmique*. Puis il ajoute : « L'art du plaint-chant, dans l'ordre des lettres et des signes, a l'ordre de l'année. Car ainsi que celle-ci n'a pas plus de sept nombres de jours qui sont ceux de la semaine, lesquels étant finis se recommencent les jours, ainsi l'art du plain-chant a sept lettres qui sont le principe de sept signes, lesquels étant achevés se répètent sans cesse. » Ces sept lettres se répètent trois fois dans les registres grave, aigu et suraigu, comme le démontre la *main musicale*[3]. Montanos prétend que le nombre ternaire est parfait « quia constituitur ex principio, medio et fine, hoc ex D. Augustin. I. cap. suæ musicæ. » Mais il spécifie que ce nombre « ne perfectionne pas les figures, car aucune figure ne peut être parfaite si ce n'est par mode, par temps ou par prolation ».

Le contrepoint se définit pour Montanos comme pour Bachio : un nombre constitué de la diversité des consonances. La *compostura* est pour lui ce qu'elle est pour Nicomaque, Tinctor ou Aristote, et la *proportion* qui lui semble être la « partie la plus difficile à comprendre de l'art musical » dépendra selon lui de l'arithmétique [proportio est habitudo duarum quantitatum] : d'où la nécessité de s'en remettre aux Pythagoriciens.

Montanos discute [p. 15] la délicate et vieille question de savoir « quel est le plus grand demi-ton, celui qu'on chante ou celui qu'on ne chante pas ? Car tous deux font la quantité d'un ton divisé en

1. Valladolid, 1592. Bibl. Nac. Madrid.
2. Cf. Menéndez y Pelayo, *op. cit.*, t. IV, p. 207.
3. On trouvera cette curieuse *main musicale* dans notre livre précité, chap. v.

neuf parties appelées *comas*, dont cinq pour un demi-ton, et quatre pour l'autre. De graves auteurs latins ont là-dessus des opinions diverses. Nicolay Bolici en son *Inquiridion de Musique* dit ainsi : le dièze, dans le genre enharmonique est la moitié d'un demi-ton chantable... et dans le diatonique et le chromatique, c'est le demi-ton mineur de quatre *comas ;* tandis que le demi-ton majeur ou de cinq *comas* s'appelle *apotome* et se chante de *mi* à *fa*. La même chose écrit Moya en son *Arithmética* [c. 40. art. 10] ». Et Montanos nous dit son œuvre personnelle : « Il y avait trente ans que j'étais maître de chapelle à Valladolid et autres lieux, quand volontairement je me mis à écrire ces traités. Et quoique avec soin j'aie traité de pratique, comme on le verra dans mes ouvrages, j'ai toujours été ami d'entendre la théorie pour donner raison de la faculté que je professais ; et c'est ainsi que j'étudiai scrupuleusement tous les graves auteurs latins et de notre langue que je pus rencontrer, depuis les premiers qui s'exercèrent à cette science jusqu'aux Grecs ; et plusieurs fois j'ai spéculé sur cette question et j'ai toujours été d'avis que le demi-ton que nous employons de *mi* à *fa* et les autres accidents sont le demi-ton *majeur*. Et que celui qui ait l'oreille exercée en fasse la preuve sur l'orgue. Qu'il monte d'*alamire* à la touche noire de *fabemi* qui est le demi-ton que nous chantons, et qu'il recommence à monter de cette même touche noire à la blanche du même signe, et il verra que la quantité est moindre. S'il ne le perçoit pas bien, qu'il fasse une autre expérience : qu'il joue d'abord par le *mi* et y fasse une clausule ; puis qu'il descende pour faire le demi-ton de la touche blanche à la noire, et il verra que la quantité nécessaire n'y est plus, et que l'oreille en est offusquée. Et de la même touche noire si l'on descend sur celle de *sol re*, la quantité augmente, qui est le demi-ton que nous employons *fa mi*. Et deux opinions contraires disent que celui que nous n'employons pas est le majeur, et celui que nous avons en usage est *mi fa*, et que tous deux unis ne font pas un ton entier. Et l'expérience nous apprend que non seulement ils font un ton, mais une tierce, qui souvent se compose de deux demi-tons. Or la tierce de deux demi-tons chantables étant plus qu'un ton, il apparaît clairement que le demi-ton majeur est celui que nous employons *et hoc sufficiat*. »

Le dernier traité de Montanos [p. 28] s'intitule *Des lieux communs* [illa quibus generaliter ut propria utuntur]. Quant à la table [p. 52]

elle nous présente [lettre L] une brève synthèse des effets de la musique : qui réforme les esprits troublés, fait que les soucis s'oublient, mitige les peines des travailleurs, répare les forces de ceux qui sont fatigués, excite à la dévotion et aux larmes pieuses, donne le sommeil à ceux qui le cherchent, persuade à la clémence, modère les graves maladies, et enfin occupe la première place [el primado] parmi les arts libéraux.

L'ouvrage de Montanos eut plus d'éditions[1] qu'aucun autre ouvrage didactique du temps. L'un des plus rares, au contraire, demeure l'*Art et la somme du plain-chant* du valencien Juan Francisco Cervera, publié en 1595 chez Patricio Mey, mais aussi peu important que le *De Musica et cantu figurato* du chanoine régulier Martin de Azpilcueta, dit Navarro (1491-1585), de l'ordre de Saint-Augustin dans la Congrégation de Roncevaux[2].

On ne saurait préciser la date de quelques ouvrages appartenant à la fin du XVIe siècle, comme par exemple le *De ratione musicæ et Instrumentorum usu apud veteres Hebræos* du moine de Cîteaux Cipriano de la Huerga; ou le *De Musica Magica* du P. Martin del Río; ou enfin le *Traité de musique spéculative et pratique* du Dr Thomas Vicente Tosca, de la Congrégation de l'Oratoire, à Valence. Nous ne pouvons pas plus nous arrêter à ces ouvrages perdus ou tombés dans l'oubli qu'à l'*In Musicam* de Fray Vicente Montañes, ou aux écrits d'un Manuel Narro et d'un Vicente Adam.

Les effets de la Musique que résumait Montanos sont étudiés au début du XVIIe siècle par un docteur israélite de Salamanque, professeur de médecine à Hamburg dès 1576, Rodriguez de Castro, en un curieux ouvrage intitulé *Medicus politicus sive de Officiis Medico-politicis tractatus* et publié à Hamburg en 1614. L'épigraphe des principaux chapitres du IVe livre nous renseigne suffisamment sur le contenu de ce livre spécial : *Ut demonstretur non minus utiliter quam honeste adque prudenter in morbis musicam adhiberi : ipsius encomia præmittuntur* [chap. XIV]; *notantur ae rejiciuntur Musicæ abusus* [chap. XV]; *Musicæ excellentia, atque præstantia, rationibus auctorum suffragiis et experimentis comprobatur* [chap. XVI].

1. Valladolid, 1594. — Salamanque, 1610. — Madrid, 1648. — Saragosse, 1665, 1670. — Madrid, 1693, 1712, 1728, 1734, 1756, etc...

2. Cf. Les deux éditions de ses œuv. compl. 6 vol. in-fol. Léon, 1597 et Venise, 1602.

La littérature musicale du XVIIe siècle ne saurait nous offrir l'admirable ensemble que nous avons exposé dans les pages précédentes. Cependant la scission entre les deux siècles n'est pas si brusque que l'on ne puisse encore trouver quelques traités où luisent les derniers reflets de ce que nous appellerons avec Durán la « Lux bella » traditionnelle. Dans le nombre encore considérable des ouvrages didactiques, nous distinguerons d'abord l'*Art de plainchant* d'Andrès de Montserrate, publié à Valence en 1614.

Dans la préface (p. 5) l'auteur se déclare disciple du « divin Platon », ce qui est la première adhésion ferme que nous pourrons relever au cours de nos études de musicologie espagnole du siècle d'or; mais il s'agit de Platon « interprété par Marco Tulio Ciceron en ses *Oficios* ». Quoi qu'il en soit, l'auteur ne renie pas « Severino Boecio, Franchino Gafforo Laudense, Jacobo Fabro Stapulense, Nicolao Vuollico Barroducense. » Il leur adjoint même des maîtres aussi modernes que « Francisco Tovar, fray Juan Bermudo, Melchior de Torres, Matheo de Aranda, Francisco de Montanos. » — Dans un second prologue (p. 8), il « exhorte les commençants qui désirent être de parfaits musiciens d'église » et cite Martinez de Bizcargui [généralement honni], Juan de Espinosa, Juan Martinez, Durán et enfin Cerone. Il explique — comme naguère Montanos — la symbolique *main musicale,* et commence une dissertation philosophique imprégnée du plus pur esprit scholastique. Plutarque, Aristote, Boèce, Guido et Salinas s'y rencontrent avec Pythagore, Aristoxène, d'Etaple, Despuig et Blas Roseto. Il rappelle les vers du *Michrologus* [sic] si décisifs :

Musicorum et cantorum magna est distantia
Isti dicunt, illi sciunt, quae componit Musica :
Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.
Cœterum tonantes vocis si laudente acumina :
Superabit Philomena vel vocalis asina :
Quare eis esse suum tollit Dialectica,

et termine son manifeste par la sentence de Despuig : *nisi de fonte Geometriæ Aritmeticæque gustaveris, perfectus musicus esse non poteris.*

Il est très regrettable que l'on ait perdu les *Cas moraux de la musique,* écrits par Fr. Correa y Araujo, organiste à Séville, recteur

de la Hermandad des prêtres, maître en la Faculté, et publiés à Alcalá en 1626, car cet ouvrage jouit d'une grande vogue parmi les musiciens du XVIIe siècle, et il eût été pour nous un modèle achevé de cette survivance espagnole de la scholastique, que nous avons constatée avec étonnement. Du moins possédons-nous encore de cet auteur l'intéressant *Libro de tientos y discursos de música práctica y theórica de órgano, intitulada Facultad orgánica* [1]. En des « advertencias » préliminaires, Correa nous fait part de ses intentions et de ses innovations personnelles. Il nous apprend aussi que la notation « en cifra » est due aux Espagnols ; et il se vante d'écrire pour la première fois sur une même page toutes les parties vocales, ce qui est inexact, puisque le Codex Calixtinus, par exemple, nous offre déjà cette disposition si commode. Correa s'étend sur le diapason, et distingue le diapason arithmétique [celui des maîtres] et le diapason harmonique [celui des disciples]. Le diapason arithmétique a le *diatessaron* à la partie inférieure et le *diapente* à la partie supérieure. Le diapason harmonique présente l'ordre contraire. Les maîtres donnaient à la Basse et à l'Altus, octave respective, le diapason arithmétique, et au Ténor et au « Tiple » octave respective, le diapason harmonique. Les disciples faisaient tout le contraire. L'arithmétique commence une quarte au-dessous du final à l'octave, et l'harmonique au final lui-même. Correa nous dit qu'il place d'abord les diapasons pour reconnaître les tons, puis qu'il les enlève (p. 112) pour obliger les disciples à des recherches, telles que l'*ambitus* légitime de chaque ton. L'*ambitus* du Ton Maître est le diapason arithmétique [+ une octave + un diatessaron au-dessous du premier diapason + trois points de licence dont deux en dessous et un au-dessus]. L'*ambitus* du Ton Disciple est le diapason harmonique [+ un diapason + un diapente + deux points de licence]. — Correa développe ensuite la question complexe des proportions musicales. Il cite l'*Enchiridion de Musique* de Nicolas Barroducense, le *Livre de Chant d'Orgue* de Manuel Rodríguez Coello, les *versos* de Peraza, les *Kiries* d'Antonio de Cabezon, enfin Diego del Castillo et Manuel Rodriguez Pradillo. Puis il passe aux *Tientos* proprement dits. Entre les œuvres qui ornent son volume, nous retrouvons la célèbre chanson de Verdelot :

1. Alcalá, 1626.

Qui la dira la penne de mon cueur
Et les douleurs que pour mon amy porte
Je ne soutiens que tristesse et langueur
J'aimeroye mieulx certes en estre morte,

dont nous avons reproduit le thème large et mélancolique [1].

Bien que nous ayons systématiquement écarté de notre étude les auteurs portugais, nous croyons utile de citer le seul ouvrage de l'époque qui traite avec détails et clarté de la question des *figures* [das figuras de calar], et qui n'est autre que le très apprécié *Art de Musique de Chant d'Orgue* [2] du maître de chapelle de Sainte-Catherine du Mont Sinaï : Antonio Fernández, publié à Lisbonne, en 1626. Ce livre contient en outre un chapitre des plus importants sur les *Modes et tons, leur invention et leurs propriétés* (p. 123) où l'Espagnol Bermudo l'emporte en autorité sur Pythagore, Augustin ou Boèce.

Nous ne pourrons nous arrêter au recueil manuscrit de 222 chansons profanes intitulé *Livre des Tons Humains* [3] qui procède du couvent des Carmélites de Salamanque et qui est daté du 3 février 1656, et nous ne pourrons plus reconnaître de tradition doctrinale que dans quelques ouvrages rares et espacés. Le *Pourquoi de la Musique* d'Andrés Lorente est daté de 1672. C'est un livre déjà presque exclusivement pratique. C'en est fini pour l'Espagne de son admirable effort de science musicale. La Renaissance qui pénètre insensiblement les mœurs intellectuelles du gothique royaume de Philippe II, ne permet plus les affirmations sentencieuses de l'Ecole, la foi candide en cette suprématie chimérique de la spéculation symbolique sur l'art aujourd'hui émancipé. En outre, la direction manque. Le roi préfère la peinture d'influence italienne à la musique de tradition espagnole. Par delà les frontières occidentales, c'est au contraire la floraison magnifique que dirige un roi musicien, l'ancien duc de Bragance maintenant don Juan IV. Le monarque portugais s'entoure d'une pléiade de compositeurs et de théoriciens, tels que Juan Soares Rebello, Cristóbal de Fonseca, Fra Antonio de la Madre de Dios, Fra Miguel Leal, Almeyda, Faria,

1. Cf. notre livre précité, chap. v.
2. Bibl. Nac. Madrid, R. 9691.
3. *Ibid.* M. 1262.

Fogaça et Antonio de Jesús. Sa bibliothèque passe pour être la première d'Europe, et nous en conservons, en effet, le copieux catalogue. Lui-même enfin écrit son manifeste si remarquable : *Défense de la Musique moderne* en réponse à son détracteur, l'évêque Cirilo Franco.

Ainsi, en face de l'universelle décadence des arts espagnols — à l'exception de celui qu'inspire la Renaissance italienne, — l'histoire musicale du Portugal touche à son apogée. Aussi bien les deux évolutions musicales espagnole et portugaise ne sont pas parallèles, et l'histoire de la musique au Portugal a pu occuper très justement un volume spécial[1].

Nous revenons donc à la période de décadence de la musicologie espagnole, et en particulier au *Pourquoi de la Musique* d'Andrés Lorente, publié à Alcalá de Henares en 1672, et dédié à « Marie Santissime, notre Avocate et Dame, conçue sans tache de péché originel au premier instant de son existence, maîtresse des meilleurs chanteurs qui, dans cette vie mortelle, s'exercent aux œuvres d'entendement et de voix, etc... »

L'auteur, « natif d'Anchuelo... gradué en la faculté des Arts par l'Université d'Alcalá, commissaire du Saint-Office de l'Inquisition de Tolède, prébendier et organiste de l'Eglise magistrale de Saint-Just, pasteur de la ville d'Alcalá » fait preuve de beaucoup de lecture. Il a été élevé dans la tradition scholastique, un peu désordonnée parce qu'elle lui fut enseignée à Alcalá, plus moderne que Salamanque. Il cite pêle-mêle Aristote, Franquinus, Bernard, Montanos, Augustin, Boèce, Zelius, Nicolas Bolici, Tapia, Eusèbe, Isidore, Hugues de Saint-Victor, Aulu-Gelle, les Evangélistes, Pline le Jeune, Zénon, Platon, Roseto, Saint-Séverin, David, Hilarion, Macrobe, Dorilaus, Hiéronyme, Cicéron et Bermudo, à propos de la division de la musique en *céleste, élémentaire et humaine*, ce qui semble bien être une division illogique autant que neuve. Il nous explique (p. 9) pourquoi les lettres du plain-chant sont au nombre de sept, et pourquoi la *Main gauche* en est le symbole, main « qui n'est autre chose qu'une règle ferme et sûre, un principe et un guide rapide pour apprendre parfaitement le chant : on l'appelle *gamme arétine*. »

1. Cf. Vasconcellos (J.), Os musicos portuguezes.

La note première (p. 19) est comme un écho des manifestes fameux du XVIe siècle, et traite « de l'estime où est tenue la musique, de ses propriétés, de ses effets, du respect qu'elle mérite de la part du compositeur, de la raison qui poussa les Saints-Pères à l'employer pour les louanges divines, de l'offense à la Majesté de Dieu qui résulte du mélange dans l'office des chants impurs et profanes, enfin de la différence qui existe entre le chant et l'accent. » Lorente se complaît dans l'évocation des miracles antiques dont la musique fut l'héroïne ; il considère avec Plutarque que celui qui n'aime pas la musique n'est pas composé lui-même harmoniquement; avec Galien, Avicenne et Isidore, il constate que les maladies peuvent être guéries ou soulagées par elle. Enfin les conclusions des Docteurs et des Conciles, en particulier celles du Concile de Trente en sa XXIIe session, lui dictent le choix de la musique appropriée au temple.

Lorente, malgré les dates, demeure donc dans la tradition espagnole. Nous pourrions lui adjoindre l'auteur des *Lumière et Nord Musicaux*[1], parus cinq ans plus tard en 1677. Le prêtre Lucas Ruiz de Ribayaz, prébendier de l'Eglise Collégiale de Villafranca del Bierço, qui dédie son livre, lui aussi, à la Reine des Anges, Marie Santissime, patronne de la Collégiale » transcrit sa musique d'après le chiffrage de la « vihuela ». Il s'étend quelque peu sur l'Art, et unit agréablement la théorie et la pratique.

Plus curieux encore que la *Luz y Norte Musical* est un manuscrit latin, daté du 12 avril 1698 et publié à Ségovie sous le titre mystérieux de *Gemma Harmonica*[2] « in quator [*sic*] Libros digesta, qua universa musicæ, tam Theoricæ quam Practicæ scientia ; summa varietate traditur. » C'est là un véritable retour en arrière, un traité purement scholastique, où revit la *profunda sapientia* du P. Kircher, avec son *proœmium* où l'on étudie l'objet, la définition, la division et la *spéculation* musicales; et son premier livre tout mathématique qui expose la doctrine des nombres. Au reste, l'ouvrage n'est pas original et ne saurait nous retenir plus longtemps.

Après ces derniers rejetons d'une branche agonisante, il nous

1. Bibl. Nac. Madrid, R. 9407.
2. *Ibid.*, M. 1203.

faut aller jusqu'à l'an 1761 pour retrouver un peu cet esprit scholastique espagnol dans l'œuvre extravagante par endroits, d'un véritable Cerone catalan : la *Musique Canonique* [1] de D. Juan Francisco de Sayas, prébendier et organiste de la Cathédrale de Tarragone, dédiée à « la Reine du Ciel et de la Terre » et divisée en trois vastes parties et dix longs chapitres. C'est une compilation laborieuse de tous les auteurs anciens et modernes, une synthèse quelquefois utile, fastidieuse le plus souvent, et qui clôt pour nous la liste des œuvres théoriques que firent croître dans la péninsule les doctrines des grands docteurs du moyen âge, et dont l'apogée correspond au siècle d'or de l'Espagne littéraire et artistique, à ce XVIe siècle ignorant du vaste mouvement de la Renaissance, dont l'aurore brillait aussi en pays latin, mais qui jamais ne put s'acclimater en la patrie d'un Isidore de Séville.

1. Bibl. Nac. Madrid, M. 44.

HENRI COLLET.

DEUX IMITATEURS FRANÇAIS DES BOUFFONS

BLAVET ET DAUVERGNE

Nous avons exposé récemment l'importance du rôle que les Bouffons jouèrent à Paris, de 1752 à 1754[1]. Non seulement, la campagne menée à l'Opéra par la troupe de Bambini détermina la fameuse *Querelle des Bouffons* ou *des Coins*, mais encore elle provoqua chez les compositeurs français un mouvement qui devait être extrêmement fécond. Tandis que polémiques et discussions allaient leur train, remuant des idées, posant des problèmes, dans une mêlée d'opinions un peu confuse, les directeurs de théâtre et les musiciens témoignaient, par des faits concrets, de l'impression exercée sur eux par les intermèdes italiens. Tout d'abord, on traduisit ces intermèdes, et, grâce à Favart et à Beaurans, nous eûmes une *Servante maîtresse* qui reproduisait en français, avec quelques variantes sans doute, mais sans modifications essentielles, la *Serva padrona* de Pergolèse[2]. Puis, on les parodia, c'est-à-dire qu'on adapta leur musique à des paroles nouvelles, en conservant toutefois les grandes lignes de l'affabulation originale, comme par exemple dans *Ninette à la Cour*, qui consiste en une adaptation française de *Bertoldo in Corte*[3]. Enfin, piqués au jeu, les compositeurs français se mirent eux aussi, à écrire des opéras-comiques dont la musique, tirée de leur propre fonds, répudiait le système d'emprunts employé dans les parodies.

Déjà, le 18 octobre 1752, Jean-Jacques Rousseau faisait entendre à

1. L. de la Laurencie. *La grande saison italienne de 1752 : Les Bouffons* (S. I. M., juin-juillet-août 1912 et tirage à part).

2. *La Servante maîtresse* fut jouée le 1er août 1752.

3. *Ninette à la cour* passa le 12 mars 1756.

Fontainebleau un intermède français, le *Devin du Village*, vraisemblablement inspiré des intermèdes italiens, car, ainsi que l'a montré dernièrement M. Tiersot, Jean-Jacques en conçut l'idée et en écrivit la musique au cours du séjour qu'il fit à Passy, pendant le printemps de 1752, chez son ami Mussard, grand admirateur de l'*opera-buffa*[1]. Toutefois, le *Devin du Village* ne peut se rattacher directement à la saison italienne de 1752, puisqu'il était terminé avant la première représentation de la *Serva padrona* (1er août 1752). M. Tiersot a très justement dégagé le caractère original de cette idylle villageoise qui apparaît « comme un parfait et complet modèle d'opéra-comique[2] ». Aussi, en sera-t-il d'autant moins question ici que le *Devin* n'incline en aucune façon vers la bouffonnerie. Au contraire, deux ouvrages français représentés en 1752 et en 1753, le *Jaloux corrigé* de Michel Blavet et *les Troqueurs* d'Antoine Dauvergne se coulent tout-à-fait dans le moule des intermèdes bouffes que Manelli et la Tonelli avaient su faire applaudir à Paris, et on peut voir en eux les premiers représentants de ce genre qui soient sortis de la plume de musiciens français.

I

BLAVET ET *LE JALOUX CORRIGÉ*

Le *Mercure* d'avril 1753 imprime la note suivante :

« L'Académie royale de musique a donné le jeudi gras 1er mars, la 1re représentation du *Jaloux corrigé*, opéra-bouffon en un acte et du *Devin du Village* »[3]. *Le Jaloux corrigé* eut donc l'honneur d'accompagner, sur l'affiche de l'Opéra, la première exécution, à ce théâtre, de la fameuse pièce de Rousseau.

Cet « opéra-bouffon » avait déjà paru sur une autre scène. Le 18 novembre 1752, il était représenté à Berny, chez le comte de Clermont[4], et, en offrant le *Jaloux corrigé* à son protecteur, Blavet

1. J. Tiersot. *Jean-Jacques Rousseau* (*Les Maîtres de la musique*), pp. 101, 102. Sur ce séjour de Rousseau à Passy, voir G. Cucuel : *Jean-Jacques Rousseau à Passy* (S. I. M., juillet-août, 1912).

2. J. Tiersot. *Loc. cit.*, pp. 99 et suiv., pp. 197 et suiv.

3. *Mercure*, avril 1753, p. 163.

4. *Eloge de M. Blavet, musicien mort en* 1768, par M. François (de Neufchâ-

précise bien qu'il l'avait composé à l'instigation de celui-ci : « Monseigneur, déclare-t-il, il ne faut rien moins que votre nom auguste à la tête de ce petit ouvrage pour prévenir le public en sa faveur ; la connoissance qu'il a du goût et des lumières de V. A. S. me fait espérer qu'il recevra favorablement cette bagatelle faitte par votre ordre et sous vos yeux ». On sait que Clermont, dans sa résidence de Berny[1], donnait de brillantes fêtes que Laujon compare à celles qui, fastueusement, se déroulaient à la « cour de Sceaux ». — « Opéra français, opéra-bouffon, opéra-comique, vaudeville, parade même, écrit M. Cousin, son théâtre suffisait à toutes les représentations », et un orchestre d'élite était attaché à la personne du prince[2].

Michel Blavet comptait, avec le violoniste Pagin, au nombre des musiciens de Clermont. Il était né à Besançon, de Jean-Baptiste Blavet et d'Oudette Lyard, et fut baptisé le 13 mars 1700, à l'église Saint-Jean-Baptiste de cette ville[3]. Son père exerçait la profession de tourneur.

D'après le *Nécrologe* de 1770, dans lequel on inséra son *Éloge*, « sa passion pour la musique s'annonça dès sa plus tendre jeunesse. Il sut bientôt jouer de presque tous les instruments et, particulièrement, de la flûte traversière et du basson[4] ». Son biographe, François de Neufchâteau, assure qu'il fut autodidacte ; toujours est-il que, dès 1718, on le pressait de se rendre à Paris. Mais, époux précoce, il se mariait justement cette année-là, et faisait, en la personne d'Anne-Marguerite Ligier, un choix judicieux « ce qui est assez rare à cet âge », si l'on en croit le *Nécrologe* de 1770[5]. Il resta donc en

teau), dans le *Nécrologe* de 1770, p. 335. C'est là où Grégoir a puisé ce renseignement : E. Grégoir, *Documents historiques relatifs à l'art musical et aux artistes musiciens*, III, pp. 6, 7.

1. Dédicace du *Jaloux corigé*. Louis de Bourbon-Condé, comte de Clermont, était l'arrière-petit-fils du grand Condé et le frère du duc de Bourbon et du comte de Charolais. Voir F. Cousin : *Le Comte de-Clermont*.

2. J. Cousin. *Loc. cit.*, II, pp. 3, 4. Le ms. 3112 de la Bib. de l'Arsenal qui renferme des pièces jouées à Berny (*Spectacle du château de Berny*) contient un fragment des *Viaggiatori* de Leo (f°s 12, 13).

3. Voici l'acte de baptême de Michel Blavet : « Michel, fils de Jean-Baptiste Blavet et d'Oudette Lyard, sa femme, a été baptisé le 13 mars 1700. Le parrain a été Michel Renaud, et la marraine Anne Lyard, en présence des soussignés : Jean-Baptiste Blavet C. M. Morand, prêtre. (*Extrait des registres des actes de baptêmes de la paroisse Saint-Jean-Baptiste de Besançon*).

4. *Nécrologe*, 1770, p. 335.

5. *Ibidem*.

Franche-Comté, et le 4 juillet 1719, il lui naissait un fils, Jean-Louis, qu'on baptisa le 6 juillet, dans l'église Saint-Paul de Besançon[1].

Ce n'est qu'en 1723 que Michel Blavet se décide à suivre, dans la capitale, le duc Charles-Eugène de Lévis qui appréciait grandement ses talents. Trois ans après, en 1726, le jeune virtuose, le « Tulou du XVIIIe siècle », ainsi que l'appelle M. Cousin, débute avec un éclatant succès au Concert spirituel. Le mercredi de la Passion, il paraît sur le programme à côté du flûtiste Lucas[2] et reçoit de vifs applaudissements[3]. Le jour de la Toussaint, « le sieur Blavet, dont on a déjà parlé, écrit le *Mercure*, joua des *concerto* sur la flûte traversière qui firent un extrême plaisir à la nombreuse assemblée qui s'y trouva[4] ». Enfin, en mars 1727, le journal signale sa « justesse », sa « vivacité » et sa « précision admirable[5] ».

A cette époque, Blavet appartenait comme on disait alors, au prince « de Carignan » qui le pensionnait et le logeait[6]. Lorsque, le 1er octobre 1728, il prend un privilège « pour plusieurs sonates pour la flûte traversière », il est qualifié de musicien du prince de Carignan[7] et c'est à celui-ci qu'il dédie son œuvre Ire contenant *Six sonates pour deux flûtes traversières sans basse*[8]. « La protection dont V. A. S. m'honore, dit-il dans sa dédicace, m'engage à lui dédier le premier ouvrage que je donne au public ; vos bontez seules peuvent

1. Voici l'acte de baptême de Jean-Louis Blavet : « Jean-Louis, fils de Michel Blavet et d'Anne-Marguerite Ligier est né le quattre et a été baptisé le six de juillet en l'année 1719. Ses parein et mareine ont estés Jean-Baptiste Blavet et Claude-Louise Liard. » (*Extrait des Registres des actes de baptêmes de la paroisse Saint-Paul de Besançon.*)

2. D'après Daquin, « Lucas était admirable pour accompagner, et personne ne pouvait lui disputer le prix ». (*Lettres sur les hommes célèbres du siècle de Louis XV*, I, pp. 149-150).

3. *Mercure*, avril 1726, p. 844. — M. Brenet : *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, p. 129.

4. *Mercure*, novembre 1726, p. 2579.

5. *Ibid.*, mars 1727, p. 616.

6. *Eloge de M. Blavet. Loc. cit.*, p. 338.

7. Privilège pour huit ans, du 20 septembre 1728, enregistré le 1er octobre. (M. Brenet : *La Librairie musicale en France*, p. 431.)

8. *Première œuvre | contenant | Six sonates | Pour deux flûtes traversières sans basse | Dédié | A. S. A. S. | Mgr | Le Prince de Carignan | Par M. Blavet | Ordinaire de la musique de S. A. S.* | se vend à Paris, chez l'auteur à l'hôtel de Soissons [chez Carignan] 1728. L'ouvrage porte un cartouche aux armes de Carignan. — Bibl. nat. V_{m}^{3} 6513-6514.

excuser ma témérité, la vive reconnoissance que j'en conserve ne me permettant de consacrer qu'à vous seul mes prémices. Votre auguste nom, au frontispice de ces sonates, disposera plus le public à confirmer les applaudissemens dont il a quelquefois honoré mon talent ».

L'année 1731 voit le nom de Blavet associé, sur l'affiche du Concert spirituel, à celui de Jean-Marie Leclair, le grand violoniste[1]. Nous le rencontrerons par la suite, associé de même à ceux des violonistes les plus illustres, tels que Guignon et Mondonville. Blavet et Leclair vont jouer ensemble au Concert pendant les années 1732, 1733, 1734 et 1735[2].

Notre musicien dut entrer au service du comte de Clermont aux environs de 1731 ou 1732, car, en 1732, il dédiait sa deuxième œuvre (2e *Livre de Sonates pour la flûte traversière*[3]) à la duchesse de Bouillon, la maîtresse de son protecteur, qui, en 1733, devait céder la place à la Camargo; de plus, il habitait au Petit-Luxembourg, résidence du prince[4]. Sur sa troisième œuvre (3e *Livre de Sonates pour la flûte traversière*), il s'intitule ordinaire de la musique de la chambre du roi et de S. A. S. le comte de Clermont[5]. Blavet demeure alors (1740) au palais de l'abbaye de Saint-Germain-des-Près, dont Clermont était titulaire depuis la mort du cardinal de Bissy (15 août 1737)[6]. La date de l'entrée de Blavet à la musique royale se précise plus difficilement; un document d'archives prouve que le musicien touchait 1.200 livres, en 1738, sur les Menus Plaisirs[7]. D'autre part,

1. *Mercure*, août 1731, p. 2021.

2. *Ibid.*, février, mai 1732. — Janvier, août, décembre 1733, mars, juin, décembre 1734. — Mars, avril 1735.

3. *Sonates* | *Mêlées de pièces* | *Pour la flûte traversière* | *avec la Basse* | *Dédiées* | *A. S. A. Madame* | *La Duchesse* | *De* | *Bouillon* | *Née Princesse de Loraine* | *Composées* | *Par M. Blavet* | *Gravées par Dumont* | Œuvre II, chez l'auteur, au Petit Luxembourg (1732). Bib. nat. V^{7}_{m}6515.

4. Louise-Henriette-Françoise de Lorraine, quatrième femme d'Emmanuel Théodore de la Tour. — Clermont habita de 1717 à 1733 au Petit-Luxembourg, propriété de sa grand'mère, Anne de Bavière (Cousin. *Loc. cit.*, II, p. 149). Appendice A.)

5. *Troisième Livre* | *De Sonates* | *Pour la flûte traversière* | *Avec la Basse* | *Dédié* | *A. S. A. S. Mgr* | *Le comte de Clermont* | *Prince du Sang* | *Par M. Blavet* | *Ordinaire de la musique de* | *la chambre du Roi* | *et de S. A. S. Mgr* | *le comte de Clermont* | .

A Paris, chez l'auteur, au palais abbatial de Saint-Germain-des-Prés, Boivin, Leclerc, 1740. Bibl. nat. V^{7}_{m} 6460.

6. L'abbaye de Saint-Germain-des-Prés valait 180.000 livres de rente, J. Cousin, *loc. cit.*, I, pp. 143 et suiv.

7. *Appointements et gratifications aux Musiciens qui ont servi en* 1738 (Arch. nat. O^{1} 2862, f° 289).

nous savons par Luynes que, cette année-là, il appartenait à la musique de la reine. Luynes écrit à la date du 22 décembre 1738, à l'occasion des « retranchements » c'est-à-dire des suppressions d'emplois qui avaient été effectués dans ce corps de musique : « on a retranché aussi Blavet, fameux joueur de flûte, qui avait 1.500 livres d'appointemens et qui, depuis un an, n'y est venu que six fois[1] ».

D'après l'*Éloge*, publié dans le *Nécrologe* de 1770, Blavet aurait été, pendant plus de trente ans, ordinaire de la musique du roi. Cette allégation se trouve sensiblement confirmée par des pièces d'archives, car une ordonnance de décharge, prise en 1768, à l'effet de rembourser au caissier des Menus les sommes payées par lui aux successions des musiciens du roi, décédés en 1768, porte que la succession Blavet figure pour 1.600 fr. dans le total de ce remboursement[2]. Cette somme de 1.600 livres, Blavet la touchait déjà, en 1758, à titre « d'appointements et gratification »[3].

Enfin, Blavet fit partie de l'orchestre de l'Opéra, où les états d'appointements du personnel nous le signalent comme entré en 1740. A ce propos, il n'est pas inutile de rappeler le passage suivant de son *Éloge* par François : « A son entrée à l'Opéra on jouait *Issé*. Le premier rôle de cette ingénieuse pastorale était rempli par Mlle Le Maure, et Blavet partagea les applaudissements que les spectateurs prodiguaient à cette célèbre actrice[4] ». La reprise de l'*Issé* de Destouches eut lieu le 14 novembre 1741 pour la rentrée de Mlle Le Maure[5].

Les appointements de Blavet, à l'Opéra se montaient à 700 livres, en 1752 ; le musicien tenait l'emploi de 1re flûte, et, à ses émoluments, venaient s'ajouter 500 livres de gratification. Augmenté de 100 livres en 1757-1758, Blavet recevait en 1759 une pension de 600 livres[6].

Mais revenons au Concert spirituel, où nous l'avons laissé en 1735, méritant aux côtés de Leclair l'éloge suivant qu'inséraient,

1. Luynes, *Mémoires*, II, p. 292, 293 — *Etat des appointements et gratifications payés aux musiciens qui ont servy pendant l'année* 1738 *et qui ont éte réformés de la musique de la chambre du Roy au* 1er *janvier* 1739. (Arch. nat. O1, 2863, fo 268).

2. Arch. nat. O1, 2892.

3. *Ibid.*, O1 2866, fos 36, 37.

4. *Eloge*, p. 338.

5. *Mercure*, novembre 1741, pp. 2468, 2469. Chassé chanta le rôle d'Hilas, lors de la reprise du 17 juillet 1742. — *Mercure*, juillet 1742, p. 1615 et *Nouvelles à la main*, ms., 26.700.

6. Arch. Opéra : *Etats d'émargement et Pensions* 28. — Voir aussi : *Quittances, gratifications, Feux, Auteurs*, 18.

les *Nouvelles littéraires* de l'abbé Porée : « Leclair et Blavet sont de plus grands consolateurs qu'Épictète et Boëce »[1].

En 1736, Blavet se fait applaudir, avec Guignon, dans l'exécution de pièces instrumentales que le *Mercure* désigne sous le nom peu précis de *Concerto*[2]. Même qualification pour les morceaux qu'il joue, à partir de 1742, aux côtés de Mondonville. Au mois de juin 1745, Blavet, Marella, Labbé et Forqueray font connaître au public parisien un quatuor de Telemann[3]. Le 8 décembre 1745, Blavet se produit seul dans un *Concerto*. Tantôt avec Mondonville, tantôt avec Guignon, alors dans tout son éclat, il exécute, à la grande satisfaction des habitués du Concert, des pièces de « symphonie ». Nous le voyons exécuter avec Guignon un « duo de symphonie », le 3 avril 1746, puis le 7 avril, un « trio » auquel collaborent le flûtiste Graef et le violoncelliste Labbé, trio qui, vraisemblablement, consistait en une sonate à deux flûtes avec basse[4]. Pendant tout le printemps de 1747, son nom figure, à côté de celui de Mondonville, sur les programmes du Concert. Un nouveau « trio de symphonie » rassemble le 2 février 1748, les noms de Blavet, de Graef et de Labbé[5]. Le 1er février 1749, le *Mercure* signale que notre flûtiste interprète une Sonate de sa composition[6]. Ensuite, Blavet cesse de paraître sur les annonces du Concert. C'est à son association avec Mondonville que se rapportent les vers suivants, par lesquels Caux de Cappeval essaie de caractériser sa manière. Après avoir chanté la « sublime ardeur » de Mondonville, il ajoute :

« Et Blavet, son rival dans sa Flûte applaudie,
« D'un souffle harmonieux enfloit la mélodie.
« O Flûte enchanteresse, exprimez la langueur ;
« Vos sons doux et plaintifs nous pénètrent le cœur.
« De mon âme sensible aux charmes de l'étude
« C'est vous qui, sous mes doigts, calmez l'inquiétude[7]. »

1. *Lettre sur la musique et le concert de Caen*, dans les *Nouvelles littéraires*, recueil périodique fondé à Caen par l'abbé Porée en 1740.

2. Sur la valeur de ce terme, voir *Année Musicale* 1911 : *Contribution à l'histoire de la Symphonie française vers* 1750, pp. 7, 8.

3. *Mercure*, juin 1745, p. 134.

4. *Ibid.*, avril 1746, p. 152.

5. *Ibid.*, février, 1748, p. 129.

6. *Ibid.*, février 1749, p. 154.

7. *Le Parnasse ou essais sur les campagnes du Roi, Poème*, par de Caux de Cappeval, 1752. Chant 7e, pp. 102, 103.

Au surplus, Blavet recevait de nombreux hommages poétiques. Le même Caux de Cappeval, dans sa *Grandeur de Dieu dans les merveilles de la Nature,* tendant son lyrisme, s'écriait encore :

« O toi qui, mieux qu'Orphée, eus fléchi Proserpine,
« Blavet, de tes concerts telle est donc l'origine;
« De là, naissent ces sons dont chacun est surpris,
« Toujours redemandés et toujours applaudis.
« Pan, ce dieu fabuleux, ne fit jamais entendre
« Des accords si touchants, une plainte aussi tendre,
« Quand son cœur regrettait, encor plus enflammé,
« L'objet de son amour, en roseau transformé [1]. »

Si Caux de Cappeval insiste sur la douceur langoureuse et tendre de la flûte de Blavet, un autre versificateur, Séré de Rieux, indique la transformation que le virtuose fit subir au jeu de son instrument.

« Blavet qui releva l'art et la destinée
« De la Flûte, aux langueurs avant lui condamnée,
« Tel qu'un nouvel Eclair de feux étincelants,
« S'y fait jour au travers d'un concert turbulent [2]. »

De fait, Blavet révéla à Paris, pour ainsi dire, les multiples ressources de la flûte traversière. Et de l'extension qu'il sut donner à la technique un peu terne et traînante de la flûte, on trouve un écho dans l'*Eloge* de François : « On n'avait jamais entendu, sur la flûte traversière, que de très petits airs dénués d'expression qui ne demandaient qu'un peu de naturel et d'aisance que donne l'habitude. On ne soupçonnoit pas même la perfection dont cet instrument étoit susceptible et dont il fut redevable à M. Blavet. Cet illustre Musicien sut en tirer tous les accords les plus agréables, dans ses *Sonates* et ses *Concertos,* avec une exécution nette et rapide, exacte et brillante, dont personne encore n'avait donné l'idée [3]. »

« Exécution nette et rapide, exacte et brillante » voilà de quelle façon François caractérise le jeu de Blavet. On conçoit sans peine

1. *La grandeur de Dieu dans les Merveilles de la Nature.* Poème par de Caux de Cappeval. De Caux de Cappeval a traduit la *Henriade* de Voltaire en vers latins et mis *la Pucelle* de Chapelain en vers français. Il est aussi l'auteur d'*Adieux aux Bouffons* (1754) et d'une *Apologie du goût français relatif à l'Opéra* (1754). Voir Quérard : *La France littéraire,* II, p. 89.

2. Séré de Rieux : *La Musique,* chant IV, p. 120.

3. *Éloge,* p. 338.

qu'un pareil artiste fût extrêmement recherché par toute la société musicienne de Paris. Aussi, voyons-nous Blavet participer aux concerts qui se donnaient chez le prince d'Ardore, ambassadeur des Deux-Siciles. Blavet y jouait avec le violoniste Cupis, et les invités du diplomate mélomane pouvaient en outre se délecter de la voix de Jelyotte et de Mlle Fel[1].

Luynes nous apprend que Blavet se faisait encore applaudir chez Mme de Lauraguais, dans sa petite maison de l'avenue de Paris à Versailles. « Le dimanche 24 octobre 1751, rapporte-t-il dans ses *Mémoires*, la musique dura environ deux heures ; elle était composée de cinq musiciens : Forcroy[2] et sa femme, lui pour la basse de viole et elle pour le clavecin, Blavet pour la flûte allemande, Jeliotte et Mlle Le Maure. Il y avait, outre cela, le maître de clavecin de Mme la Dauphine et de Mesdames, qu'on appelle Le Tourneur, mais il n'accompagna qu'un moment. Les trois instruments[3] exécutèrent d'abord un trio ; ensuite, Mlle Le Maure et Jeliotte chantèrent des morceaux détachés[4]. »

Le brillant public qui assistait à cette fête donnée en l'honneur du Dauphin et de la Dauphine souscrivait, sans doute, au jugement que Daquin portait sur le compte de Blavet en traçant de lui le portrait ci-après :

« De l'aveu des connaisseurs, M. Blavet ne connut personne au-dessus de lui pour l'exécution des sonates et des concertos. L'embouchure la plus nette, les sons les mieux filés, une vivacité qui tient du prodige, un égal succès dans le tendre, dans le voluptueux, et dans les passages les plus difficiles ; voilà ce qu'est M. Blavet. Je suis sûr que le public ne me dédira point et qu'il ratifiera mes éloges. Ils sont faits d'après son jugement. » Et Daquin de déclarer qu'il a « écouté le public qui est le grand Maître ». C'est à lui-même qu'il a « entendu dire que M. Taillard était le seul qui pût remplacer M. Blavet[5]. »

1. Luynes : *Mémoires*, IV p. 128, VI, p. 422.

2. C'est une des graphies du nom de Forqueray.

3. La flûte, la basse de viole et le clavecin. Il s'agit ici de Jean-Baptiste Forqueray et de sa femme. (Voir : S. I. M. 1908-1909.)

4. Luynes : *Mémoires*, XI, p. 267.

5. Daquin : *Lettres sur les Hommes célèbres*. I, p. 150. — Pierre Taillart passait pour un des meilleurs instrumentistes du Concert spirituel. Il publia une *Méthode de flûte* et des *Sonates* qui parurent avec un privilège d'août 1749.

Tous les contemporains s'accordent dans leur admiration pour Blavet ; tous prônent également sa « vivacité » et la douceur pénétrante de sa sonorité dans les mouvements lents. Tous reconnaissent que, sous ses doigts, la flûte se transforme, que sa technique s'enrichit d'acquisitions nouvelles. « On conviendra aussi, écrit Ancelet, qu'il est très difficile de jouer juste de cet instrument. J'aurois cru même la chose impraticable à ceux qui ont exercé le plus longtemps, si l'inimitable Blavet ne m'avoit prouvé le contraire, en l'entendant exécuter des morceaux difficiles, choisis dans les tons dièze et bémol, qu'il joue à la satisfaction complète de l'oreille la plus scrupuleuse; son exactitude, son embouchure pleine et nourrie et son goût lui ont acquis la première place [1]. » Même note chez le fantastique Hubert Le Blanc qui, dans son charabia ordinaire, proclame l'écrasante supériorité de Blavet. « Il rémplit l'oreille de sons moelleux, étoffés d'une rondeur sans pareille, déclamés avec dignité (*sic !*) avec affection d'une beauté ravissante [2]. » Sa flûte accomplissait des prodiges. On racontait que, plus impérieuse que la lyre d'Orphée, elle aurait fait faire trève à des amoureux [3]. Le musicien devenait un terme de comparaison pour mesurer le talent des autres flûtistes. Luynes veut-il faire l'éloge du grand Frédéric qui, lui aussi, joue de la flûte allemande ? Il écrit qu'il s'en sert « presque aussi bien que Blavet [4] ». Les étrangers s'associent aux éloges dont on l'encense : « Blavet, Lucas, les deux frères Braun, Naudot et quelques autres, écrit Marpurg, jouaient de la flûte traversière. Mais Blavet l'emportait sur tous les autres. Sa complaisance et ses bonnes manières firent que nous fûmes bientôt deux amis [5]. »

Avec Marpurg, on vantait encore les qualités morales du musicien ; François rappelle la pureté de ses mœurs, la tranquillité de son caractère, sa « probité scrupuleuse ». Il vivait bourgeoisement « en parfaite union avec sa femme » et ses succès s'affirmaient du meilleur aloi : « il réussit sans cabale, sans prôneurs », souligne son

1. Ancelet : *Observations sur la musique et les musiciens* (1757), p. 27, 28.

2. Hubert le Blanc : *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel.* Amsterdam, (1740), p. 100.

3. J. Cousin. *Loc. cit.* II. p. 4.

4. Luynes : *Mémoires*, X, p. 291, 6 juillet 1750.

5. Marpurg : *Qnant'zLebenslaüffe*. I, p. 238.

biographe François [1]; surintendant de la musique du comte de Clermont, il occupa cette situation jusqu'à sa mort. En février 1765, il adressait au Lieutenant général de la Prévôté de l'Hôtel une requête à l'effet de faire apposer les scellés au domicile d'un ancien médecin du roi, Pierre Etienne de Balieu, dont il était l'exécuteur testamentaire [2],

Puis, dans le courant de l'hiver 1765-1766, il prenait part à la lutte engagée entre La Chevardière et Peters, les deux éditeurs ennemis, et se rangeait avec Antoine Dauvergne, surintendant de la musique du roi et maître de musique de Mesdames de France, dans les rangs des partisans de La Chevardière. Une liste publiée par celui-ci qualifie Blavet de « compositeur ordinaire de M. le comte de Clermont [3] ». C'est aussi à cette époque que sa santé se dérangea. « On crut d'abord, dit François, que le mal provenait d'une obstruction au foie. » Mais on ne tarda pas à constater que Blavet était atteint de la pierre et, malgré le régime sévère auquel il s'astreignit, son état empira rapidement. En proie à des « douleurs excessives et continuelles », il se vit contraint de s'abandonner au chirurgien et de se faire opérer. « Il s'y résolut, écrit François, avec courage » et soutint l'opération avec fermeté. Malheureusement, l'intervention, trop tardive, ne put qu'ajourner le dénouement. Sa patience et sa résignation firent l'admiration de tous ceux qui l'assistèrent alors [4].

Il mourut le 28 octobre 1768 à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, et fut enterré, le lendemain 29, à Saint-Symphorien [5]. Il laissait deux fils, Jean-Louis et Pierre-Lambert, prêtres tous deux [6], et « emporta, déclare son biographe, l'estime et les regrets » de tous ceux qui l'avaient connu.

Son œuvre instrumental comprend, outre les trois *Livres de Sonates de flûte* que nous avons indiqués plus haut, trois *Recueils de pièces, petits airs, brunettes, avec des doubles et des variations,*

1. *Éloge*, p. 337.

2. Arch. nat. V³ 90. *Procès-verbaux d'apposition de scellés et inventaires — Prévôté de l'Hôtel.* (1717-1789.)

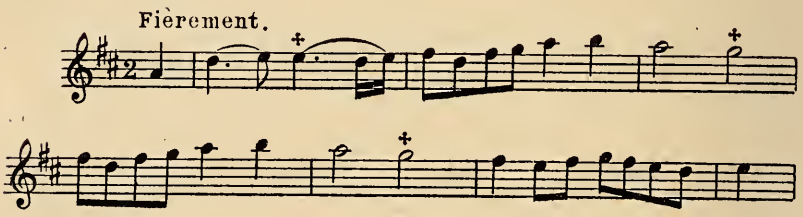
3. M. Brenet : *Les débuts de l'abonnement en musique. Mercure musical*, 15 octobre 1906, p. 265.

4. *Éloge*, pp. 341-342.

5. *Enterremens* du 29 octobre 1768. (Annonces, Affiches et Avis divers, du 7 novembre 1768, pp. 911-912).

6. Arch. Seine, Fonds Bégis.

accommodés pour les flûtes traversières, et un *Concerto à quatre* qui a été étudié dans l'*Année musicale* de 1911[1]. Ces trois *Recueils* ne sont point datés, mais, à défaut d'autres indications, la façon dont ils sont constitués permet de leur assigner une date approximative. Ils montrent, en effet, que si Blavet connaissait bien la musique italienne, puisqu'il arrangeait des pièces de Corelli, de Geminiani et de Martini, il n'ignorait pas non plus la musique allemande, car un menuet d'Hændel et un menuet allemand figurent dans le 1er *Recueil*. Or, la présence de l'arrangement d'un air d'Hændel dans sa collection de pièces situe celle-ci aux environs de 1740. Le nom de Hændel apparaît pour la première fois dans la librairie française, le 13 avril 1734[2]. On exécutait de ses œuvres au Concert spirituel en 1735 et en 1736[3], et dès 1739, on gravait de ses menuets en vaudeville. Cette année-là, un joueur de flûte allemande en faisait entendre à Paris dans les salons[4]. Il semble donc légitime d'admettre que Blavet, cédant à la mode régnante, fit paraître son 1er *Recueil* postérieurement à 1740, et après sa 3e œuvre. Mais une autre particularité de ce *Recueil* apporte une plus grande précision car il contient une *Marche de la grande loge de la Maçonnerie*, dont nous donnons ci-après le début[5] :



Or, Clermont avait été élu grand maître de l'ordre maçonnique en

1. *Année musicale*, 1911, pp. 37, 38.

2. G. Cucuel. *Quelques documents sur la librairie musicale au* XVIIIe *siècle*. (Sammelband de l'I. M. G. janvier-mars 1912, p. 387.)

3. M. Brenet. *Les Concerts en France*, p. 196.

4. G. Cucuel. *Loc. cit. Lettres de Thérèse, ou Mémoires d'une jeune demoiselle de province pendant son séjour à Paris* (1739), p. 13.

5. Cette marche se trouve à la p. 7 du *Recueil*. Bibl. nat. V7 6586. En voici le titre : 1er *Recueil de Pièces* | *Petits Airs, Brunettes, Menuets, etc.* | *Avec des Doubles et Variations. Accomodé pour les Flûtes traversières* | *Violons, Par-dessus de Viole, etc., Par M. Blavet, Ordinaire de la musique de la Chambre du Roi* | *de S. A. S. Msr le comte de Clermont* | *et de l'Académie roïale de musique.* | *Le tout recueilli et mis en ordre par M...* | A Paris, chez Blavet, Leclerc (s. d.).

France, le 11 décembre 1743, après la mort du duc d'Antin[1], et c'est vraisemblablement à cette occasion que Blavet composa sa *Marche de la grande loge de la Maçonnerie* ; de sorte que la date du 1er *Recueil* paraît pouvoir se placer en 1744. C'est ce que confirme l'annonce de ce *Recueil* parue dans le *Mercure* de décembre 1744[2]. Quant au 3e *Recueil*[3], il est certainement postérieur à 1750, car il contient des airs d'*Ismène* (1750) et de *Titon* (1751).

Toutes les œuvres dramatiques qu'écrivit Blavet le furent à l'intention des fêtes de Berny. « Souvent, déclare son biographe François, les fruits de ses talents ont embelli les fêtes que M. le Comte de Clermont donnait à Berny[4]. » Son protecteur, qui aimait à badiner, se livrait lui-même, sinon à la composition, du moins à des fantaisies littéraires où intervenait souvent de manière bouffonne le vocabulaire musical, témoin la lettre qu'il écrivait au comte de Billy, le 15 juillet 1749, dans le style de *Gilles niais*, pour narrer à son correspondant une chasse au renard :

« J'ay chargé d'Aiguirandes, qui commande mon équipage, de rendre compte à mes chiens du zèle que vous témoignez pour eux. Ils lui ont répondu avec reconnaissance pour vous ; l'un a aboyé en haute-contre, l'autre en basse-taille, celuy-cy en basse-contre, celuy-là en cromorne[5]. »

Malgré de brillantes propositions reçues du roi de Prusse, Blavet demeura fidèle à son protecteur, chez lequel fréquentaient Laujon, le chevalier de Laurès, enfin Collé. La plupart de ces personnages devinrent les librettistes du musicien. D'après Grégoir, celui-ci aurait composé, en 1752, une pièce en un acte intitulée *Floriane ou la Grotte des Spectacles*, qui fut jouée à Berny, et dont on attribuait

1. J. Cousin : *Loc. cit.* I, pp. 169-172.

2. *Mercure*, décembre 1744, I, p. 135.

3. Le 2e *Recueil* est au Conservatoire, et le 3e fait partie de la bibliothèque de M. Ecorcheville. La Bib. nat. possède, sous la cote V_m^7 6587, un autre *Recueil* attribué a Blavet, *Recueil* postérieur à 1754, dont le titre est manuscrit, et qui renferme des menuets anglais, autrichiens hongrois, alsaciens, prussiens et russes.

4. *Éloge*. p. 340.

5. J. Cousin : *Le Comte de Clermont*. I, pp. 63-64. — Ce d'Aiguirandes faisait partie de la troupe de Berny ; Cousin donne, d'après le ms. 3112, la liste des rôles qu'il interprétait (II, p. 22).

les paroles à une personne de distinction[1]. Les 24 et 25 août 1753, c'était le petit opéra des *Jeux olympiques* « ballet charmant » sur un texte du comte de Senneterre, puis, le 19 novembre, *La Fête de Cythère*, sortie de la plume du chevalier de Laurès[2].

Ces deux ouvrages avaient été précédés du *Jaloux corrigé* (18 novembre 1752) qui doit retenir notre attention. Voici en quels termes en parle François de Neufchâteau. « Il [Blavet] a fait aussi le récitatif italien et l'agréable musique du vaudeville du *Jaloux corrigé*, très joli intermède de M. Collet [Collé], qui fut joué dans le temps des Bouffons ». Le *Jaloux* est, effectivement, inspiré de la façon la plus évidente, des intermèdes italiens. Le livret en parut, en 1753, avec le titre suivant :

Le Jaloux | *Corrigé* | *Opera bouffon* | *En un acte* | *Représenté* | *Pour la première fois* | *Par l'Académie royale* | *De Musique* | *Le Jeudy premier Mars* 1753.

Aux dépens de l'Académie. — A Paris chez la Ve Delormel et Fils, Imprimeur de ladite Académie, rue du Foin, à l'Image Sainte-Geneviève.

On trouvera des Livres de Paroles à la Salle de l'Opéra, 1753.

Le titre porte, en outre, l'indication suivante :

« L'on a parodié, dans cet acte, dix Ariettes italiennes prises de la *Serva padrona,* du *Joueur* et du *Maître de Musique*[3]. »

Nous sommes donc ici en présence d'une parodie, d'un *pasticcio*. Sur la partition, dont le titre se libelle comme il suit :

Le Jaloux corrigé | *Opéra bouffon* | *En un acte* | *Avec un Divertissement* | [4], la mention ci-dessus se complète de la phrase suivante : « Et le Récitatif est fait à l'imitation de celuy des Italiens. »

Resserrée en un acte, comme la plupart des intermèdes bouffes, la pièce se passe à Paris, d'après la partition, près de Paris, d'après le

1. E. Grégoir : *Documents historiques relatifs à l'art musical et aux artistes musiciens.* III, p. 6.

2. Sur les *Jeux olympiques* et la *Fête de Cythère*, voir Cousin *Loc. cit.* II, pp. 45, 47, 48. Nous avons inutilement recherché ces deux pièces dans le ms. 3112 de la Bibliothèque de l'Arsenal bien que le Catalogue (t. III, pp. 226, 227) les y fasse figurer.

3. Ce décompte des airs parodiés est inexact ; ceux-ci sont au nombre de 12.

4. Bib. nat. Vs 53, in-4° obl. Gravé à Paris ; se vend aux adresses ordinaires. et chez M. Blavet. Le *Catalogue* de Lajarte attribue les paroles à Collé et à Florian (I, p. 226).

livret[1], et ne comporte que trois personnages : M. Orgon, bourgeois de Paris, Mme Orgon sa femme, et Suzon, suivante de Mme Orgon[2].

Orgon, très jaloux, se désole de voir rôder « un petit agréable » autour de sa femme, et soupçonne Suzon de prêter la main à cette intrigue. Or, voici le stratagème, bien dans l'esprit des intermèdes des Bouffons, imaginé par Mme Orgon pour guérir son mari d'une jalousie insupportable. Suzon lui fait ostensiblement la cour sous un déguisement de galant, déguisement à transformations, car, du côté droit, la suivante arbore un « habit de petit maître », tandis que du côté gauche, elle conserve ses vêtements féminins. Il suffit donc d'une pirouette de Suzon pour que le pauvre Orgon n'y voie goutte. N'a-t-il pas vu, de ses yeux vu « les feux de sa femme pour ce morveux » ? Mais le morveux a disparu comme par enchantement.

Une scène met les époux en tête-à-tête, et Mme Orgon répond aux récriminations du jaloux que celui-ci juge trop sur les apparences. Orgon ne veut rien entendre et parle d'aller consulter un avocat. Alors sa femme de lui déclarer que son rival est un « sylphe » et qu'il va assister à un entretien avec ce sylphe galant. Suzon répond « en écho » aux questions amoureuses que lui pose Mme Orgon, de façon à redire le dernier mot de la demande qui lui est faite. Orgon demeure confondu et, lorsque son ahurissement est complet, sa femme lui dévoile le stratagème. Réconciliation des époux qui chantent en duo : « D'une tendresse extrême, je t'aime : » désormais, ils vivront « en tourterelles », et leurs effusions conjugales de s'exprimer par mille câlineries : « Mon mignon, mon tendron, etc. ».

La pièce, toutefois, ne se termine pas sur cette conclusion ingénue; elle admet un *Divertissement* final. Une fois les époux réconciliés, Suzon reparaît à la tête de danseurs qu'elle est allée quérir pour fêter l'heureux dénouement. Une première entrée amène des *Zani* ou bouffons italiens qui dansent la *Chaconne*, après quoi, Orgon, bon diable au demeurant, et qui ne s'en veut pas trop de sa mésaventure, s'esclaffe de rire sur son propre compte. C'est alors

1. Le livret dit : « La scène est à la maison de campagne de M. Orgon, près de Paris. » La partition, au contraire, la place à Paris, dans la maison de M. Orgon.

2. La Bibliothèque de Conservatoire possède une autre édition de la partition, sur laquelle les noms des personnages ne sont pas les mêmes que sur l'édition de 1753. Ils deviennent : M. Hazon, Bourgeois de Paris et Mme Hazon, sa femme. Le nom de la suivante est maintenu.

l'*Ariette du Rire* : « Oh ! Oh !... quand je t'ai vu paroître ! » suivie d'une *Pantomime* et d'une *Ariette italienne* chantée par Suzon.

Les danses recommencent ensuite sur l'air du *Vaudeville final* qui comprend trois couplets chantés successivement par les trois personnages de la pièce, dans l'ordre qui suit :

1er *Couplet :* Suzon : « C'est un abus qui restera. »

2e *Couplet :* Mme Orgon : « Tant que le bon ton durera. »

3e *Couplet :* M. Orgon : « Un amant qui ne connaîtra. »

Le divertissement prend fin sur une *Contredanse* [1].

En rendant compte du *Jaloux corrigé,* le *Mercure* le qualifiait d' « intermède français ». « Le Récitatif de cet Intermède françois, rapporte-t-il, est, à peu près, dans le goût du récitatif italien, autant, du moins, que la différence des langues a pu le permettre, et, malgré la prévention presque générale de notre Nation contre le récitatif italien, il n'a point paru que les spectateurs ayent été extrêmement choqués de ce premier essai [2]. » Ainsi, le *Mercure* enregistrait la pièce de Collé et de Blavet comme une imitation des intermèdes bouffons et en qualifiait le récitatif de « premier essai ». Sur les Ariettes, il disait : « Les ariettes de l'Intermède ne sont autre chose que des parodies des meilleures ariettes de la *Serva padrona*, du *Joueur* et du *Maître de Musique*, et, quoique transplantées, pour ainsi dire, elles ont été trouvées, en général, agréables, entre autres, celle de l'*Echo*, celle de « Non, non, Mme Orgon » et celle du Duo [3]. »

Somme toute, la représentation se terminait sur un succès. On remarquait dans le *Divertissement*, qui était « en entier de M. Blavet, de bons airs de violons ». Quant au *Vaudeville*, il avait « très bien réussi ».

L'interprétation présentait une particularité curieuse, en ce sens que Manelli et Mlle Tonelli, chargés respectivement des rôles d'Orgon et de Suzon, chantaient pour la première fois de leur vie en français [4]. Le public, d'après le *Mercure*, eut le bon esprit de ne pas

1. Voici comment Contant d'Orville apprécie l'intermède de Collé : « Cet opéra-bouffon est d'un auteur connu dans le monde par l'agrément de son commerce et par beaucoup de couplets pleins de sel, de gaieté, d'esprit et de bonnes plaisanteries. » Il en trouve le sujet « plaisant et ingénieux ». (Contant d'Orville : *Histoire de l'opéra-bouffon*, I, p. 21.)

2. *Mercure*, avril 1753, p. 173.

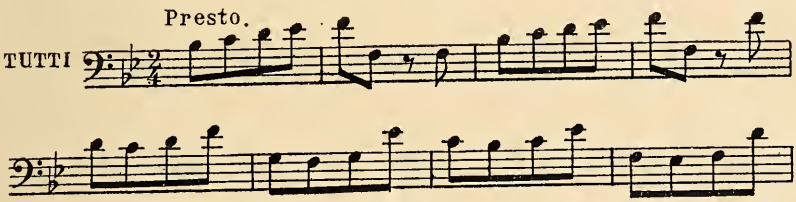
3. *Ibid.*, p. 173.

4. *Ibid.*

trop s'étonner de leur « prononciation singulière » ; ils jouèrent, d'ailleurs, d'une façon vive et piquante. Enfin, on louait fort la manière dont Mlle Victoire remplissait le rôle de Mme Orgon [1]. Quant au *Divertissement*, trouvé « fort gai », il fut exécuté à la satisfaction générale [2].

La gaieté, voilà ce qui ressortait surtout du nouvel intermède. « Cet intermède est gai, écrivait Contant d'Orville, les situations en sont plaisantes, les ariettes bien choisies. Les paroles n'ont point ce ton de contrainte si commun aux parodies des airs difficiles ». Toutefois, le critique faisait des réserves sur le genre cultivé par Collé et Blavet, c'est-à-dire sur la *parodie*, « dont, déclarait-il, il ne faut pas se dissimuler la sécheresse [3] », tout en constatant qu'on « naturalisait » ainsi, sur notre théâtre, des « morceaux uniques ».

Voyons donc un peu quels sont ces « morceaux uniques ». — Comme les intermèdes des Bouffons, *Le Jaloux corrigé* débute par une *Introduction symphonique*, confiée au quatuor auquel s'adjoint un basson ; mais cette introduction ne consiste pas, comme les ouvertures qu'on plaçait en tête des intermèdes bouffes, en une symphonie en 3 parties. Elle ne comprend qu'un seul mouvement, un *Presto* 2/4 en si bémol, qui présente une inflexion à la dominante aux deux barres, puis une réexposition à la tonique, suivie d'une sorte de *Coda*, dans la 2e partie, et débute par un unisson de tout l'orchestre [4] :



1. « Mlle Victoire, chargée du rôle de Mme Orgon, y a mis beaucoup de finesse, de naturel, d'esprit et de bonne plaisanterie. Cet essai a été assez heureux pour qu'on puisse espérer que la jeune actrice sera retirée de la danse, où elle est peu nécessaire, pour le chant où elle sera fort utile ». (*Mercure*, avril 1753, p. 174.)

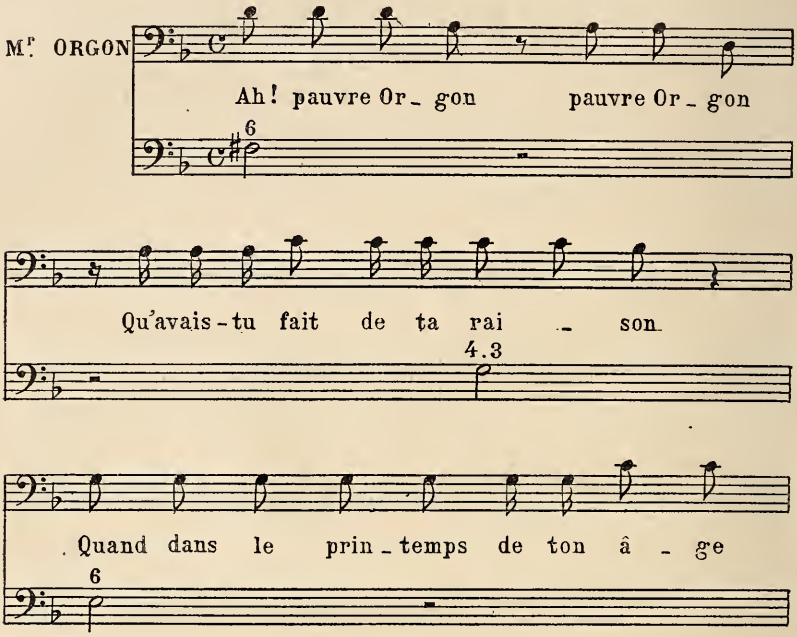
2. Nous donnons ci-après la liste des acteurs qui prenaient part au *Divertissement :*

Personnages dansants : Fous (*zani*) *:* MM. Feuillade, Gobert, Mlles Marquise, Thierry. — *Masques de différents caractères* : MM. Dupré, Desplaces, MMlles Saint-Germain, Désiré. — *Matelots :* M. Lany, Mlle Lyonnois. — *Arlequins :* M. Béat. Mlle Ray. — *Polichinelles :* M. Hyacinthe, M. Laval. — *Scaramouches :* M. Desplaces, Mlle Labatte. — *Pantalon :* M. Lelièvre, Mlle Ponchon. — *Niais :* M. Gallini, Mlle Chevrier (Bib. nat. Réserve Yf. 766).

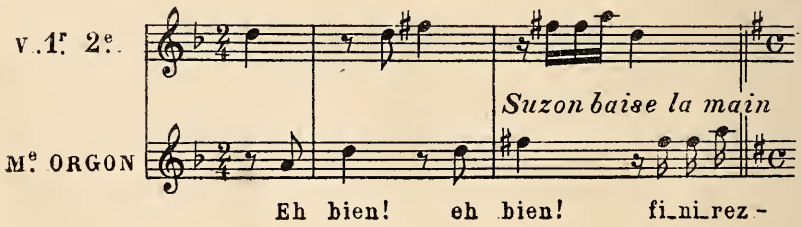
3. Contant d'Orville, *loc. cit.*, p. 35.

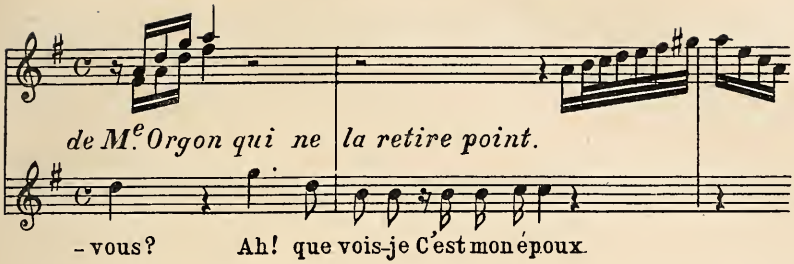
4. La partition porte : violini 1o et 2o col Basso, Alto viola, Basson toutti (*sic*) col Basso.

Dès la première scène (Orgon seul), on voit apparaître le récitatif de Blavet, très italien comme conception et comme réalisation. Il prendra, à l'exemple de celui des intermèdes des Bouffons, tantôt la forme du *secco* :



tantôt celle du *récitatif mesuré* (scène 1), tantôt celle de l'*accompagnato*. On rencontre un exemple de ce dernier dispositif dans la scène 2, où les violons secondent très efficacement la pantomime pendant laquelle Suzon, sous son travestissemen t masculin, fait à Mme Orgon une cour éperdue. Voici un type de l'*accompagnato :*





Pour les *Airs*, au nombre de 12, ils sont tous empruntés à la *Serva padrona*, au *Giocatore*, au *Maestro di Musica* et aux *Viaggiatori* conformément à l'état ci-après [1] :

Serva padrona	3 airs.
Giocatore	5 —
Maestro di Musica	3 —
Viaggiatori	1 —
Total.	12 airs.

L'air d'Orgon : « Se voir époux », n'est autre que « Aspettare e non venire » de la *Serva padrona,* utilisé avec la même tonalité (si bémol).

L'air du même : « Hymen, Dieu saugrenu » reproduit presque exactement le « Son imbrogliato » de la *Serva padrona*. Dans cette dernière pièce, la formule « Son imbrogliato » se répète trois fois; elle n'est répétée que deux fois dans le *Jaloux,* sous les paroles : « Hymen, Dieu saugrenu, pourquoi t'ai-je connu ? » La tonalité de mi bémol est conservée.

Avec l'ariette de Suzon : « Régnez avec douceur », nous retrouvons celle que chante Serpilla dans le *Giocatore :* « Spera forse anche[2] ». Et l'andante 12/8, en la majeur, de la même Suzon : « Eh quoi donc, vous retournez avec un pied de nez » reproduit textuellement « Questa pellegrina » du *Giocatore*.

A la scène 4, Orgon chante : « Quelle est ma rage » dont l'air est

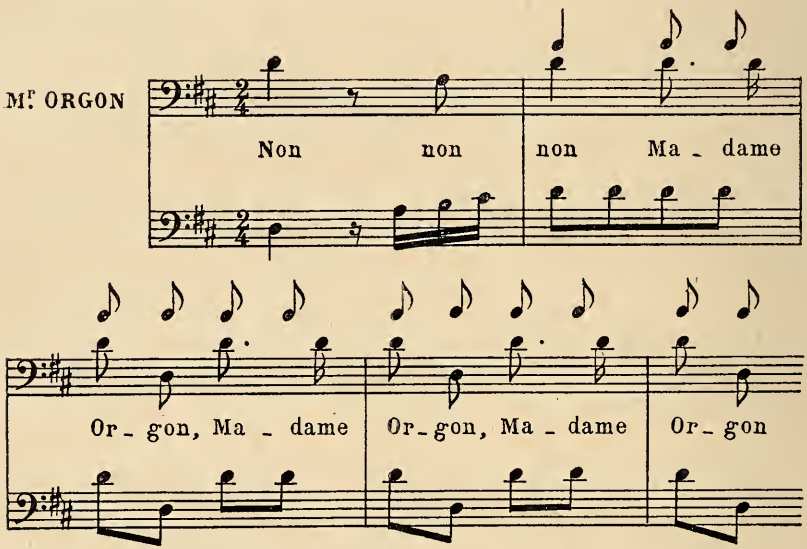
1. On trouve dans l'analyse que Contant d'Orville fait du *Jaloux corrigé*, l'identification des 6 airs suivants :

1° « Se voir époux »; 2° « Hymen, Dieu saugrenu »; 3° « Eh quoi donc »; 4° « Quelle est ma rage »; 5° Ariette de l'Echo : « M'aimes-tu comme je t'aime? »; 6° Ariette du rire : « Oh! oh! oh! » (Contant d'Orville, *Histoire de l'Opéra bouffon,* pp. 22 à 35).

2. L'air : « Spera forse anche » fut introduit dans *Ninette à la cour,* avec les paroles : « Viens, espoir enchanteur ».

emprunté à la *Serva padrona*. C'est le fameux : « Sempre in contrasti », dont Blavet a respecté la tonalité (fa majeur), mais auquel il a imposé quelques très légères variantes métriques, en raison des exigences de la déclamation [1].

Nous avons vu que le *Mercure* admirait fort, à la scène 5, le « Non, non, non, Mme Orgon », proféré par le jaloux en colère. Or, il n'est pas difficile de reconnaître dans cette ariette le : « Si, si, Maledetta » du *Giocatore* [2]. Seulement, l'air italien a été transposé d'ut majeur en ré majeur, et, de plus, la métrique a subi quelques modifications, ainsi qu'on pourra le constater ci-après (les valeurs du texte italien sont indiquées au-dessus de la ligne du chant) :



Quant au *Presto* d'Orgon : « Eh ! pourquoi plus bas ? », il reproduit sans changement de tonalité : « Vo dirlo basso » du *Maestro di Musica*. Toujours en raison de la déclamation, Blavet introduit quelques modifications dans la distribution des valeurs : il place un point d'orgue suspensif après : « Eh ! pourquoi plus bas ? », remplace quelques croches par deux doubles croches, et change un peu la disposition métrique sur le mot « fracas », etc.

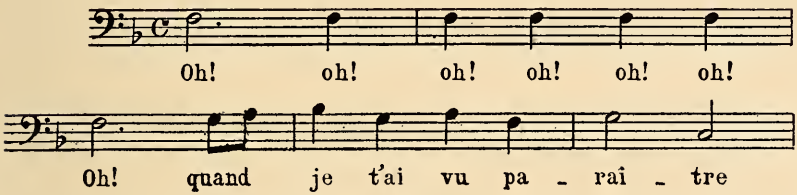
1. Notamment, dans la deuxième mesure.

2. C'est l'air de Bacocco (Intérmezzo Ie) dans lequel celui-ci maudit la fatale bassette.

Aucun changement, par rapport à l'original italien, n'est à signaler dans l'air « avec écho » de Mme Orgon : « M'aimes-tu comme je t'aime » ? lequel s'identifie facilement avec « Se giammai da spero » du *Maestro di Musica* (la majeur [1]).

Enfin, le *Duetto final* (Spiritoso) : « D'une tendresse extrême », signalé par le *Mercure*, emploie note pour note le « No dubitar » du *Giocatore* [2].

Nous avons vu plus haut qu'une fois la réconciliation des époux opérée, Suzon amène des danseurs qui exécutent un *Divertissement* [3] après lequel Orgon chante l'Ariette du rire : « Oh ! oh ! oh !... quand je t'ai vu paraître » ; or, cette ariette n'est autre que : « Oh que risa », air de Buini intercalé dans le *Giocatore* [4]. On remarquera à ce propos que la parodie française scande les éclats de rire d une façon plus précise que la version italienne [5]. Voici la version française :



L'ariette chantée par Suzon : «Il Pastor se torna aprile» est un air des *Viaggiatori* de Cocchi [6]. Il est écrit sur des paroles de la *Semiramide* de Métastase. Cette ariette se glissait après la *Pantomime* qui, dans la partition, ouvre le *Divertissement*, lequel, tout entier de la composition de Blavet, comprend les pièces suivantes :

1° *Pantomime*. ₵.

2° *Passe-pied*. 3/8.

3° *Musette*. 2.

1. C'est l'air en écho de Lauretta au IIe acte du *Maestro di Musica*.

2. Le « No dubitar » était signalé par le *Mercure*, mais il ne figure pas sur le livret publié à Paris.

3. Le livret ne concorde pas avec la partition pour la composition du *Divertissement;* il cite une *Chaconne* qui n'existe pas dans celui-ci.

4. Voir à ce sujet notre article déjà visé sur les Bouffons.

5. Dans la version italienne, la syllabe oh! n'est pas répétée sur les cinq noires du thème, mais l'exécution devait certainement comporter un oh! par note. — La parodie française comprend quatre couplets.

6. Cet air se trouve à la 2e scène du IIe acte des *Viaggiatori*.

4° *Deux Tambourins*. 2/4.

5° *Pas de deux*. 2/4.

Après quoi vient le *Vaudeville* à 3 couplets, que termine une *Contredanse*. 6/8.

On le voit, la plus grande partie du matériel musical du *Jaloux corrigé* est empruntée aux intermèdes bouffes italiens. L'*Ouverture*, le *Récitatif*, le *Divertissement* et le *Vaudeville* appartiennent seuls en propre à Blavet. L'inventaire qui précède montre aussi qu'en parodiant des ariettes italiennes, le musicien français n'avait imposé à celles-ci que de très minimes altérations. Au reste, il se trouvait tout préparé à un travail d'adaptation par ses ouvrages antérieurs, car ses deux *Recueils* pour la flûte comportaient des arrangements d'airs étrangers. Non seulement, il a fait un choix très heureux des ariettes les plus applaudies dans les intermèdes bouffes, tissant ainsi son ouvrage de « morceaux uniques », mais encore il a habilement pastiché le récitatif italien. Le *Jaloux corrigé* est donc essentiellement une *Parodie*, mais une *Parodie* sur un texte original; il se rapproche, par conséquent, de la façon la plus frappante, des intermèdes italiens, lesquels consistaient presque toujours en *Pasticcios* dont la musique, puisée à diverses sources, offrait le caractère d'une véritable marqueterie mélodique[1].

Cette parenté ne résulte pas seulement de la constitution intime de l'intermède, elle ressort encore, en toute évidence, de sa forme, des dispositifs qu'il adopte. Le sujet d'abord, très bouffon, avec le stratagème du costume mi-partie; puis, le petit nombre des personnages, le resserrement de l'affabulation en un acte, enfin, le divertissement final.

Mais, on peut se demander si ce premier « opéra bouffon » ne se rattache pas aussi à la tradition française des pièces foraines. Assurément, il se relie à cette tradition par sa brièveté, brièveté qui, d'ailleurs, rapprochait les intermèdes italiens des ouvrages représentés à la Foire. Les comédies-vaudevilles de Lesage sont généralement condensées en un acte. Sans doute, l'intermède de Collé et Blavet se distingue de ces productions, en ce que, à l'imitation des pièces italiennes, il est entièrement écrit en vers et n'admet point le mélange de vers et de prose qui caractérise les productions de

1. Sur les *Pasticcios* italiens voir Sonneck : *Ciampi's « Bertoldo Bertoldino e Cacasenno and Favart's Ninette à la cour »* (I. M. G., juillet, septembre 1911).

Lesage, de d'Orneval et de Fuzelier [1]. Toutefois, nombre de traits communs peuvent s'observer entre ces ouvrages et le nouvel intermède.

D'abord, le système des *Parodies* rattache étroitement le *Jaloux corrigé* au théâtre de la Foire. On sait, en effet, que les éléments musicaux de ce théâtre se groupent sous les trois rubriques suivantes :

1° *Vaudevilles ou fredons.* — 2° *Airs nouveaux.* — 3° *Airs empruntés au répertoire de l'Opéra et passés à l'état de timbres.* — Les airs de ces trois catégories étaient toujours parodiés, et ce principe établit entre les *Pasticcios* italiens et nos opéras-comiques forains une analogie incontestable. Dans ceux-ci, le *Vaudeville* tenait l'emploi de l'*Aria buffa*, et, précieux au point de vue de l'expression musicale, ce vaudeville en arrivait à constituer un véritable *Leit motif* [2]. S'agissait-il d'exprimer la joie, par exemple? On avait toute une série de thèmes à sa disposition : « Allons gai », « D'un air gai », « Landerirette », etc. Pour peindre la tristesse, le choix n'était pas moindre, mais c'était surtout à l'air de la Palisse : « M. de la Palisse est mort » que les auteurs avaient recours.

A côté des fredons, les *Airs d'opéra parodiés* jouaient à la Foire un rôle des plus importants. Certains d'entre eux possédaient par eux-mêmes un caractère comique, tel le fameux air des *Trembleurs d'Isis*, qu'on employait tout naturellement chaque fois que l'on mettait en scène un poltron, par exemple, dans la *Grand-mère amoureuse*, lorsque les apothicaires, poursuivant Atys, la seringue à la main, lui ont donné la « Phrénésie [3] ». L'infortuné Atys, fort troublé, chante alors sur l'air des *Trembleurs*. Ou bien encore, dans l'*Isle des Amazones* [4], lorsqu'Arlequin, prisonnier des Ogresses avec Pierrot, chante « qu'il va être mis à la crapaudine ou peut-être en haricot », paroles qui s'accommodent excellemment de l'air des *Trembleurs*. L'utilisation de l'air d'opéra s'effectue alors par analogie. D'autres fois, elle s'effectuait par contraste, et on obtenait ainsi de

1. La prose cimentait les couplets en vers et servait à l'exposition des pièces. Voir Barberet : *Lesage et le Théâtre de la Foire* (1887), pp. 81, 82.

2. Il y avait des *leit-motifs* psychologiques et des *leit-motifs* qui conditionnaient certains personnages, tels que les Suisses, les paysans, etc.

3. Parodie d'*Atys* de Lully, représentée à la Foire Saint-Germain en 1726 (Acte II, scène 2).

4. Représentée en 1718 (scène 2).

véritables *Parodies,* au sens moderne du mot, des effets bouffons, des caricatures. Dans le théâtre de Lesage, nous citerons une scène du *Rappel de la Foire à la vie*[1] qui parodie un trio de *Roland.* Le dialogue : « Ah ! c'est vous » de la *Foire de Guibray*[2] n'est autre que l'air de l'entrée du bal des *Fêtes Vénitiennes* de Campra. Dans la *Querelle des Théâtres*[3], on met en œuvre le duo des Gorgones de *Persée*, et les *Funérailles de la Foire*[4] contiennent un dialogue entre l'Opéra et la Foire qui est parodié d'*Alceste.*

Il est à peine besoin d'insister sur l'analogie que les pièces foraines présentent de la sorte avec les *Pasticcios* italiens, car on sait que ceux-ci s'incorporent aussi des airs d'*Opéra seria*[5].

Restent les *Airs nouveaux*, composés spécialement pour la pièce. Ceux-ci se présentent toujours dans le *Vaudeville final* qui rassemble les personnages principaux, et comporte un certain nombre de couplets généralement entrecoupés par des reprises en chœur et par des danses.

Ce *Vaudeville final* n'admettait que de la musique nouvelle et revêtait différents aspects : tantôt, et c'est le cas le plus fréquent, les soli alternent avec les ensembles, tantôt, les ensembles existent seuls, mais se coupent de divertissements chorégraphiques. Le *Vaudeville final* de l'*Isle des Amazones*, dû à Gillier, offre un exemple du premier type ; il se compose de quatre couplets, chantés successivement par les Amazones Marphise et Bradamante, et par deux personnages à masque, Arlequin et Pierrot[6].

Le deuxième type se rencontre dans *Arlequin traitant,* dont le *Vaudeville final* ne comporte que la participation d'un chœur de Démons et de Coupables, chantants et dansants[7].

1. Lesage et d'Orneval, *Théâtre de la Foire ou de l'Opéra-comique* (1721-1737), III, p. 87.

2. *Ibid.*, I, p. 109. — *La Foire de Guibray* fut représentée en 1714 à la Foire Saint-Laurent.

3. *Ibid.*, III, p. 57, sc. 9.

4. *Ibid.*, III, p. 403.

5. Voir L. de la Laurencie, *La grande saison italienne de* 1752 : *Les Bouffons* (S. I. M. juin, juillet 1912 et tirage à part).

6. Lesage et d'Orneval, *loc. cit.*, III, n° 228. Les personnages à masque étaient Arlequin, Pierrot, Scaramouche, Mezzetin, le Docteur. Voir Barberet, *Lesage et le Théâtre de la Foire* (1887), pp. 128-163.

7. *Arlequin traitant* fut représenté à la Foire Saint-Germain en 1715 (Lesage, II, p. 133).

Lorsque le *Vaudeville final* fait appel à des solistes, ceux-ci chantent à tour de rôle, et le dernier couplet est adressé, d'ordinaire, au public, en guise d'adieu. Très souvent, le *Vaudeville final* emprunte la forme d'un air de danse, et, en particulier d'un *Branle*. On remarque ainsi des *Branles* de Gillier à la fin du *Temple du Destin*, du *Monde renversé*, des *Funérailles de la Foire ;* des *Branles* de Jacques Aubert, dans les *Arrêts de l'Amour*, dans les *Animaux raisonnables*, et dans la curieuse *Forêt de Dodone*[1].

La dernière scène du *Tombeau de Nostradamus* est remplie par une danse de Provençaux, coupée par un vaudeville de six couplets écrit par Gillier, dispositif très analogue à celui qu'adopte Blavet dans le *Jaloux corrigé*[2].

L'analogie entre l'intermède de Blavet et les opéras-comiques de la Foire[3] se précise encore si l'on étudie, de part et d'autre, le caractère spécial des *Airs nouveaux*. Ce que sont ces *Airs nouveaux*, nous l'apprenons par les *Couplets en procès* de 1730, où on assiste à une lutte entre la musique nouvelle et les vieux fredons. La première, défendue par M. Gouffin, est représentée par le *Menuet*, la *Musette*, le *Tambourin*, la *Contredanse* et la *Loure*, alors que les fredons, qui ont confié leur cause à l'avocat Grossel, s'appellent : *Flon-flon*, la *Commère Voire*, le *Mitron de Gonesse*, la *belle Diguedon*, etc.[4]. Or, le *Divertissement* placé par Blavet à la fin de son ouvrage comporte justement une *Musette*, deux *Tambourins* et une *Contredanse ;* il comporte également, comme les pièces du théâtre de Lesage, des « personnages à masque », Arlequin, Scaramouche, etc. Et, de même que chez Lesage, le principal caractère du ballet qui précédait le *Vaudeville final* provenait de la condition ou de la nationalité des personnages dansants, de même, l'intermède de Collé et

1. Jouée à la Foire Saint-Germain, en 1721. (Lesage IV, scène 20, p. 356.)

2. Lesage. I, p. 143. scène finale, air n° 175.

3. L'expression « opéra-comique » fait son apparition, à la Foire, en 1715, sur les affiches de la dame Baron et des frères Saint-Edme, la dame Baron exploitant son théâtre sous le titre de « Nouvel opéra-comique de Baxter et Saurin » (du nom de deux de ses gagistes), et les frères Saint-Edme donnant au leur l'appellation de « Nouvel opéra-comique de Dominique » (du nom du fameux Dominique). Biancolelli qui appartenait à leur troupe). A. Heulhard : *La Foire Saint-Laurent* (1878). Ce titre d' « opéra-comique » décelait une intention satirique à l'égard de l'Opéra.

4. *Les Couplets en procès* furent joués en 1730, à la Foire Saint-Laurent. Voir : Lesage et d'Orneval. *Loc. cit*, VII., p. 346.

Blavet utilise, dans son divertissement, des bouffons italiens (Zani), des matelots et des niais [1].

Le Jaloux corrigé n'abandonne donc point la tradition foraine. Il s'en écarte, toutefois, en n'admettant pas le mélange du parlé et du chanté si typique des opéras-comiques français. Tout y est chanté, à la manière italienne et le *Récitatif* y remplace la déclamation pratiquée à la Foire, pour l'exposé des parties en prose qui reliaient les couplets.

Il convient d'observer, néanmoins, que, sous l'influence de Lesage, certains couplets appelés, concurremment avec la prose parlée, à expliquer l'action, se morcellent et tendent à se transformer en dialogue musical. Deux interlocuteurs en arrivent, de la sorte, à causer en musique, en se passant respectivement des fragments de couplets. C'est ainsi que, dans la *Ceinture de Vénus* [2], Arlequin et Mezzetin, sous les traits de deux marquis, conversent sur l'air : « Robin ture-ture ». On peut donc voir, dans cette tendance au morcellement des couplets et au dialogue en musique qui en résulte, quelque chose d'analogue au *Récitatif*.

Au contraire, les couplets, que l'auteur destine à l'expression des passions ou à la peinture des caractères, s'animent davantage et prennent plus de relief. Par là, ils se rapprochent des *Ariettes* des intermèdes italiens.

Notons enfin que les pièces de la Foire admettaient toujours une *Ouverture* symphonique, et que c'est vraisemblablement en partie pour se conformer à cet usage, que les intermèdes des Bouffons représentés à l'Opéra, de 1752 à 1754, se virent munis d'ouvertures qu'ils ne comportaient point en leur qualité d'intermèdes [3].

Si donc, le *Jaloux corrigé* traduit par ses ariettes, par son récitatif et par son affabulation une évidente imitation des pièces bouffes italiennes, il demeure cependant, sur nombre de points, assez voisin des productions du théâtre de la Foire.

1. Les *Divertissements* constituaient un des principaux agréments de l'opéra-comique ; ils résultaient à la fois, de la tradition des danseurs de corde, et d'une imitation des ballets de l'Opéra. Barberet : *Lesage et le Théâtre de la Foire* (1887). pp. 202-206.

2. La *Ceinture de Vénus* fut représentée en 1715. Scène 7. (Barberet, *loc. cit.*, p. 94).

3. De même, on adjoignit aux intermèdes italiens, des divertissements qui, conformément à la tradition, furent placés à la fin de ceux-ci.

Les contemporains le jugèrent comme un pastiche italien. On le vit bien lorsque les Comédiens français représentèrent, le 13 février 1754, les *Adieux du Goût* de Portelance et Patu, où les Bouffons se trouvaient si malmenés que leurs partisans traitèrent les auteurs de la pièce de « petits coquins » et de « petits gredins ». Ces « petits coquins » n'oublièrent pas de lancer un trait contre le *Jaloux corrigé*. *Momus* répondant au *Goût* qui vient de vanter Rameau, dit de ce dernier :

« Qu'il cesse d'étonner et qu'il nous fasse rire.
Platée aurait bien pu nous gagner, nous séduire.
Mais les traits du Burlesque y sont trop ménagés.
Que sans borne à ce genre il consacre sa lyre.
Et qu'il donne au Public des *Jaloux corrigés*[1] ».

La satire, du reste, ne troubla guère Collé qui écrivait : « Il y a un trait ironique contre le *Jaloux corrigé* qui ne m'a pas fait grande sensation ». Il ajoutait que, « somme toute », la nouvelle pièce n'était « qu'une vraie drogue [2] ».

Le Jaloux corrigé ne connut pas une longue carrière. On le retira du spectacle le mardi 11 mars 1753, après six représentations seulement; il fut remplacé par son heureux compagnon d'affiche, le *Devin du village*, auquel se joignirent la *Serva padrona* et le *Maître de Musique ;* mais on conserva le *Divertissement* du *Jaloux corrigé*, et c'est par lui que le nouveau spectacle se terminait « agréablement », nous assure le *Mercure* [3].

II

DAUVERGNE ET *LES TROQUEURS*

De l'Opéra, transportons-nous, cette même année 1753, à l'Opéra-comique que dirigeait Monnet. Nous allons y rencontrer un autre

1. *Les Adieux du Goût, comédie en un acte et en vers avec un divertissement*, par Claude Pierre Patu et Michel Portelance (1754). p. 28. (Bib, nat. Yth, 194).

2. Collé : *Journal historique ;* II, p. 10 (Edition de 1807). Dans cette pièce, La Pouplinière était représentée sous les traits de Plutus.

3. *Mercure*, avril 1753, p. 174.

opéra bouffon. Le *Mercure* de septembre 1753, note, en effet, dans sa rubrique *Spectacles*, que : « L'Opéra-comique a donné, le lundi 30 juillet 1753, la première représentation des *Troqueurs*, intermède en un acte[1] ».

Après une analyse du poème de Vadé, sur lequel nous reviendrons plus loin, le journal ajoutait : « La musique de cet intermède, le premier que nous ayons eu en France, dans le goût purement italien, est de M. Dauvergne. Il n'y a personne qui n'ait été étonné de la facilité qu'à eue ce grand harmoniste à saisir un goût qui lui était tout à fait étranger. Le désir de voir une chose aussi singulière a attiré tout Paris à ce spectacle, et le plaisir y a rappelé ceux qui sont sensibles aux charmes d'une bonne musique[2] ».

Le « grand harmoniste », dont le *Mercure* fait l'éloge, était cet Antoine Dauvergne sur lequel nous avons donné l'année dernière quelques détails biographiques, que nous croyons utile de compléter ici[3].

Il naquit, le 3 octobre 1713, à Moulins en Bourbonnais, et fut baptisé, le même jour, dans la paroisse d'Iseure de cette ville ; son père, Jacques Dauvergne, exerçait la profession de « joueur d'instruments » ; sa mère s'appelait Louise Croizat[4].

En 1736, Jacques Dauvergne appartenait au Concert de Moulins, en qualité de premier violon, et nous le voyons toucher 4 livres par concert sur l'état de paiement du 8 juillet de cette année[5]. Quelque temps après, le conseil du Concert lui témoignait sa satisfaction en lui allouant une gratification annuelle, et les termes de la délibération prise à cet effet précisent nettement les fonctions qu'il occupait :

1. *Mercure*, septembre 1753, p. 173.

2. *Ibid.*, p. 179.

3. Voir *Année musicale*, 1911, p. 60.

4. Nous devons à l'obligeance de M. le Bibliothécaire de Moulins, la communication de l'acte de baptême d'Antoine Dauvergne :

« Ce jourd'hui, 3e octobre 1713, a été baptisé Antoine Dauvergne, né du même jour et an que dessus, fils légitime de Jacque Dauvergne, joueur d'instrumens et Louise Croizat, ses père et mère. Parrain : Antoine Dalbosse, maître cloutier, marraine Marianne Lejeune, femme d'Antoine Dadam, lesquels ont déclaré ne savoir signer ». La copie de l'acte de baptême conservée dans les dossiers des Pensions aux Archives nationales (O1673) orthographie à tort Croizet au lieu de Croizat.

5. E. Bouchard : *L'Académie de Musique de Moulins* (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, 1887, T. XI, p. 613).

« Le Conseil particulier, satisfait des soins et des attentions que se donne le sieur Dauvergne père, pour apprendre aux violons qui sont au-dessous de luy les pièces qu'ils doivent exécuter dans les concerts, a arresté qu'il sera payé annuellement audit sieur Dauvergne une gratification de 100 livres par an, payable de quartier en quartier [1] ».

Jacques Dauvergne fut probablement le maître de son fils. Une note de M. Lhuillier, que nous n'avons pu vérifier, rapporte qu'Antoine aurait fait ses études à Juilly en Brie [2], et d'autre part, la Borde assure que, destiné à tout autre chose qu'à la musique, il n'aurait commencé à apprendre celle-ci qu'à l'âge de seize ans, entraîné qu'il était par un goût irrésistible [3].

Le même auteur prétend qu'Antoine occupa, au concert de Clermont en Auvergne, l'emploi de premier violon. On pourrait, à l'appui de cette assertion, faire état d'une lettre adressée, le 21 juillet 1737, par l'intendant de Moulins, Pallu, à son collègue de Clermont, Rossignol, lettre dans laquelle on relève le passage suivant relatif au concert de Moulins : « Tout récemment, Leclerc [4], notre premier violon, a quitté ; j'en ay fait venir de Paris, à qui je donne 1,000 livres, et je n'ay pas pensé à en faire la proposition à D'Auvergne que j'estime fort, et que cette somme et le plaisir d'être chez lui auroient peut-être tenté [5]. »

A la vérité, cette lettre n'est pas très explicite, car Pallu a dû connaître Jacques Dauvergne à Moulins, en 1736, et il est possible que ce soit lui qu'il vise et non son fils. Quoi qu'il en soit, Antoine Dauvergne a séjourné à Clermont, ainsi que le prouve nettement une autre lettre que nous citons plus loin.

D'après La Borde, Dauvergne serait venu à Paris, en 1739, « sous les auspices d'un protecteur, ou plutôt d'un ami qui n'a cessé de lui procurer les moyens de faire connaître ses talens et de l'encourager » [6]. De fait, le musicien prenait, le 11 décembre 1739 un privi-

1. *Ibid.*, p. 597.
2. Th. Lhuillier : *Notes sur quelques musiciens de Brie*, p. 20.
3. La Borde : *Essai sur la Musique ancienne et moderne*, III, p. 379.
4. Il ne s'agit ici ni de J.-M. Leclair l'aîné, ni de J. M. Leclair le second : s'agit peut-être de Pierre ou de François Leclair, frères de ceux-ci.
5. Arch. dép. du Puy-de-Dôme. C. 7063.
6. La Borde : *Loc. cit.*, III, p. 379.

lège, qui fut enregistré le 5 janvier 1740[1], à l'effet de publier son œuvre I (*Divertimenti a tre*), suivie, cette même année 1739, de son œuvre II (*Sonates à violon seul*), dont le titre nous apprend qu'il habitait rue Sainte-Anne, à Paris, chez M. Daugny, fermier général[2].

Fétis assure, après La Borde, qu'il entra, en 1741, à la musique royale, assertion qui se trouve confirmée par une lettre de Dauvergne, du 27 juin 1781, adressée à M. de la Ferté, et dans laquelle Dauvergne déclare appartenir au roi depuis quarante-deux ans[3]. Son admission à la musique de la chambre se placerait donc à peu près à la date indiquée par La Borde et Fétis.

Le 24 mai 1740, il s'était marié, à Saint-Roch, avec demoiselle Marie de Filtz, fille de François de Filtz, capitaine d'infanterie et de demoiselle Louise Liévin Du Châtel de la Gouardrie [Howarderie ?], demeurant rue Saint-Honoré[4]. Il est à remarquer que Dauvergne qui, comme nous l'avons vu, demeure alors rue Sainte-Anne, s'intitule simplement « bourgeois de Paris » sur son acte de mariage, ce qui laisse supposer qu'il ne devint officier du roi que l'année suivante.

Un fils, Louis-François, lui naissait le 30 décembre 1743, et était baptisé le lendemain à Saint-Roch[5].

Son biographe, La Borde, le fait entrer en 1742 à l'orchestre de l'Opéra. En réalité, il n'y entra qu'en 1744[6] et, son nom figure, cette année-là, sur les registres des Menus Plaisirs, parmi ceux des « Symphonistes de l'Opéra ». Dauvergne touche 500 livres[7]. Mais le malheur ne tarde pas à entrer dans sa maison ; le 28 juillet 1745, son fils Louis-François mourait, âgé de dix-huit mois, et était enterré le 29 au cimetière de Saint-Roch[8].

1. M. Brenet : *La librairie musicale en France* de 1655 à 1790, p. 440 (I. M. G. avril 1907).

2 *Sonates* | *à* | *Violon seul* | *avec* | *La Basse continue* | *Composé* | *Par M. Dauvergne* | *œuvre second* | Gravé par le sieur Hue.

A Paris, L'auteur, chez M. Daugny, fermier général, rue Sainte-Anne, proche des Nouvelles Catholiques, la veuve Boivin, Leclerc, 1739. (Bibl. nat. V^{7}_{m} 771 in-fol.).

3. Arch. nat. $O^{1}619^{4}$.

4. Arch. Seine. *Reconstitution des Actes d'Etat-civil*, n° 6858.

5. *Ibid.*, Fonds Bégis.

6. Arch. Opéra. *Emargements*.

7. Arch. nat. O^{1} 2865, f° 324 v°.

8. Arch. Seine. — Fonds Bégis.

Jusqu'en 1752, Dauvergne n'avait composé que des œuvres de musique instrumentale, dont ses œuvres III et IV qui datent de 1751[1]. Il aborde alors la musique dramatique et écrit, sur des paroles qu'on a attribuées à Cahuzac ou à Fuzelier, les *Amours de Tempé*, qui passent à l'Opéra, le jeudi 25 novembre 1752. En donnant un long compte rendu de la pièce (un ballet en 4 entrées), le *Mercure* déclare que l'auteur de la musique « dont plusieurs symphonies fort estimées avoient déjà commencé la réputation »[2], est « jugé par les connaisseurs un compositeur sçavant et harmoniste » au « goût » sûr et même « très bon ». Il citait une *Gigue*, une *Musette*, une *Pantomime*, une invocation, une scène d'ombres, une *Passacaille*, et surtout la *Contredanse* finale[3].

Une lettre de Dauvergne, conservée dans les Archives hospitalières de Clermont-Ferrand et portant la date du 12 avril 1753, apporte d'intéressantes précisions sur sa biographie et donne le véritable nom de l'auteur du poème des *Amours de Tempé*. Le musicien l'adresse à M. Barbe, conseiller à la Cour des Aides de Clermont, qui était un des directeurs du Concert de cette ville[4], pour lui annoncer l'envoi de son opéra. Or, à cette date, il n'existait qu'un seul ouvrage dramatique de Dauvergne, à savoir les *Amours de Tempé*. Voici cette lettre :

« Je vous suis bien obligé, Monsieur, de La bonté que vous avès de vous intéresser à ma situation, c'est une suitte de toutes celles que vous avès toujours Eu pour moy ; jay Lhonneur de vous Envoyer mon opéra dont les paroles ne sont pas de Mr Fuzelier ; elles sont de feu Labé Marchadiès. j'y joints mon premier Livre de trios et mes deux Livres de Concerts de symphonies[5]. je shoüetterois que vous y trouvassiès des choses qui pùssent vous amuser. Je serès toujours très flatté de votre suffrage et de vos Remarques, que je

1. Ces œuvres ont été étudiées par M. de Saint-Foix et nous dans l'*Année musicale* de 1911, pp. 60-61. Le privilège de Dauvergne fut renouvelé pour neuf ans, le 28 mai 1751.

2. *Mercure*, décembre 1752, I, p. 154.

3. *Ibid.*, I, p. 170.

4. Les Archives départementales du Puy-de-Dôme conservent une lettre de M. Barbe. Il figure, en 1732, parmi les directeurs du Concert de Clermont, avec MM. de Florat, Dufour, de Banssat et de Féligonde. (Arch. dép. du Puy-de-Dôme. C. 7063).

5. Il s'agit ici des œuvres I (*Trios*), III et IV (*Concerts de Symphonies*).

vous prie de me communiquer. j'espère que vous me permettrès à Lavenir de vous faire part de mes productions, je conte vous Envoyer quelques chose de nouveaux avant La fin de cette année[1]. je serès toujours très Empressés de chercher Les occasions de vous donner des preuves de ma Reconnoissance et du Respectueux attachement avec Lequel je serai toute ma vie, Mr, votre très-humble et très-obéissant serviteur. DAUVERGNE. — *Ce 12 avril 1753.* »

Au verso on lit :

« Je ne puis vous Envoyer mon Livre de Sonates[2] attendu qu'on En Raccommode Les planches; Desquelles Le seronts, je vous Envoyerès un Exemplaire. Ma femme a Lhonneur de vous présenter ses civilités. Ma famille est au nombre de deux garçons et une fille[3]. Le paquet que je vous Envoye ne partira que le mercredy saint par Le Carosse d'Auvergne. Si je vous suis bon à quelqu'autre chose pour vous Et vos amis, faites moy La grâce de ne pas mépargner. Mon adresse est présentement Rue plastrière, La 4e porte cochère à gauche Entrant par la Rue coquillère »[4].

Comme on le voit, cette lettre présente un vif intérêt au point de vue de la biographie de Dauvergne. Elle prouve d'abord que notre musicien avait habité Clermont et y était entré en relations avec M. Barbe. De plus, les termes particulièrement affectueux et reconnaissants dont se sert Dauvergne à l'égard de son correspondant, paraissent de nature à faire croire que le protecteur mystérieux dont parle La Borde n'était autre que M. Barbe. En outre, elle désigne le véritable parolier des *Amours de Tempé,* feu l'abbé Marchadié. Enfin, elle nous renseigne sur la situation de la famille de Dauvergne, en 1753[5].

Dégoûté de l'Opéra, au dire de La Borde, à la suite de « tracasseries qu'on lui avait fait éprouver, et qui sont inséparables de ce genre d'administration »[6], Dauvergne se tourna du côté de l'Opéra-Comique auquel Jean Monnet venait de donner un nouveau lustre[7]. Celui-ci

1. Cette phrase semble contenir une allusion à l'envoi des *Troqueurs.*
2. Le livre de *Sonates à violon seul* est, comme on l'a vu, l'œuvre II.
3. Un des fils, Antoine-Alexandre, devait mourir en 1762.
4. Arch. hospital. de Clermont-Ferrand, I, II-6 (Liasse). — 2 pp. in-8°.
5. On a vu, plus haut, que Dauvergne avait déjà perdu un fils, son premier-né.
6. La Borde. *Essai sur la musique ancienne et moderne,* III, p. 379.
7. Jean Monnet était arrivé à Paris, venant de Londres, vers la fin d'octobre 1751. Le 20 décembre, il obtenait l'agrément du roi pour le rétablissement

s'était attaché Vadé, et l'ingéniosité de « ce peintre de la nature grotesque », comme l'appelle Contant d'Orville, fit réaliser par la Foire de fructueuses recettes. Vadé composa les *Troqueurs* et Dauvergne fut chargé de mettre la pièce en musique. Monnet a raconté lui-même dans quelles circonstances les *Troqueurs* vinrent au jour :

« Après le départ des Bouffons[1], rapporte-t-il dans ses *Mémoires*, sur le jugement impartial que des gens d'un goût sûr avaient porté de leurs pièces, je conçus le projet d'en faire faire à peu près dans le même goût par un musicien de notre Nation. M. d'Auvergne me parut le compositeur le plus capable d'ouvrir, avec succès, cette carrière ; je lui en fis faire la proposition et il l'accepta. Je l'associai avec M. Vadé et je leur indiquai simplement un sujet de La Fontaine[2]. Le plan et la pièce furent faits dans l'espace de quinze jours. Il fallait prévenir la cabale des Bouffons ; les fanatiques de la Musique italienne, toujours persuadés que les Français n'avaient point de musique, n'auroient pas manqué de faire échouer mon projet.

« De concert avec les deux auteurs, nous gardâmes le plus profond secret. Ensuite, pour donner le change aux ennemis que je me préparais, je répandis dans le monde, et je fis répandre que j'avais envoyé des paroles à Vienne à un musicien italien qui savait le français et qui avait la plus grande envie d'essayer ses talents sur cette langue. Cette fausse nouvelle courut toute la ville et il n'était plus question que de faire faire une répétition de la pièce. Feu M. de Curis[3], que j'avais mis dans la confidence, voulut bien me seconder; la répétition fut faite chez lui par les principaux symphonistes de l'orchestre de l'Opéra et par les quatre sujets chantants du premier mérite qui voulurent bien se charger des rôles. Dans cette

de l'Opéra-Comique, et ouvrait son théâtre le 10 février 1752. Grâce à l'appui de riches protecteurs, il s'établissait à la Foire Saint-Laurent. Arnoult, de Leuze et Boucher, chargé des décorations, le secondèrent avec zèle et une nouvelle salle put être achevée en trente-sept jours. (*Mémoires* de Jean Monnet, édition Michaud, pp. 164-167.)

1. Monnet commet ici une inexactitude, car les Bouffons ne quittèrent Paris qu'au mois de mars 1754, soit près de huit mois après la représentation des *Troqueurs*.

2. Monnet laisse à entendre ici que c'est à lui que Vadé fut redevable du sujet qu'il traita.

3. Il était intendant des Menus Plaisirs. On lui attribue les paroles du ballet de *Zélie*, mis en musique par Ferrand, et qui fut représenté en 1740 aux Petits Appartements.

répétition, où il y avait peu de monde et presque tous amateurs de Musique Française, les avis furent partagés sur le sort de cette pièce, ce qui me détermina à en faire une seconde répétition. Elle se fit sur un petit théâtre que j'avais chez moi, par les acteurs de mon spectacle, en présence de plusieurs artistes célèbres[1], qui, pour la plupart, avaient voyagé en Italie; ils m'assurèrent tous que toute la pièce aurait le plus grand succès[2] ».

Monnet dit vrai; la pièce fut vivement applaudie : « *Les Troqueurs*, rapporte Contant d'Orville, eurent le succès le moins disputé »[3]. Alors le facétieux directeur de dévoiler sa supercherie. Les Bouffonnistes, convaincus que la musique des *Troqueurs* portait bien une marque italienne complimentèrent Monnet d'avoir eu la main heureuse en découvrant un « bon auteur ». « Aussi charmé de leur bonne foi que de l'heureuse tromperie que je venais de leur faire, continue-t-il, je leur présentai M. d'Auvergne comme le véritable Orphée de Vienne[4]. » Ce fut de suite un grand tapage. Les Bouffonnistes se mirent à dénigrer la musique de Dauvergne, tout en interprétant le succès de la « nouveauté » surgie à l'Opéra-Comique, comme une éclatante confirmation de la supériorité de l'art italien. L'auteur du manuscrit de Munich, Bouffonniste fervent, va nous donner l'appréciation de son « coin ». Voici comment il relate la représentation des *Troqueurs* :

« C'est le conte de La Fontaine mis en ariettes amenées par un court récitatif. Les paroles sont du sieur Vadé et la musique du sieur Dauvergne. Le Poème est tout à fait d'après la marche et la coupe des intermèdes italiens qu'on nous a donnés ici; le musicien n'a pas moins cherché à imiter les Orphées ultramontains par la manière dont il y a adapté la musique qui, toute faible qu'elle est en comparaison de celle des maîtres qu'il a voulu imiter, a, néanmoins, eu le plus grand succès, soit par l'air de nouveauté qu'il a donné à la chose pour ce pays-ci, soit parce que ce genre de musique, dont les accompagnements se marient avec la voix, est le

1. Monnet ajoute : « Je pense que les artistes, en général, jugent mieux et doivent mieux juger des choses de goût et de sentiment que la plupart des autres hommes. » Il eût été mieux inspiré en remplaçant ce cliché par l'indication des noms des « artistes célèbres » appelés à assister à la répétition.

2. J. Monnet. *Mémoires*, II, pp. 68-72.

3. Contant d'Orville. *Histoire de l'Opéra bouffon*, p. 14.

4. Monnet. *Loc. cit.*, p. 73.

seul vrai et qui ait le droit de plaire à toutes les oreilles. Le succès prodigieux de cette nouveauté est un triomphe marqué pour la musique italienne qui a d'abord déplu à la plupart de nos françois, parce que leur amour propre n'y trouvoit pas son compte, et qu'elle leur étoit présentée sous les paroles d'une langue qui n'étoit pas la leur, et qu'ils ne pouvoient pas en retenir le moindre petit air qu'ils pùssent fredonner en les troquant auprès de quelque belle[1]. »

Le succès se prolongea jusqu'au dimanche 9 septembre, après quoi, les *Troqueurs* furent retirés de l'affiche, parce que les recettes réalisées par Monnet portaient ombrage à l'administration de l'Opéra[2]. « Le lundi 10 septembre, lit-on dans le *Mercure*, l'Opéra-Comique donna la première représentation d'une autre pièce en un acte, *Le Plaisir et l'Innocence* » ; le journal ajoute que « *les Troqueurs* ont attiré jusqu'à la fin des assemblées fort nombreuses »[3].

L'intermède de Dauvergne ne faisait pas tort qu'à l'Opéra ; il portait un coup terrible aux pièces en vaudevilles. La preuve, c'est que la reprise d'un des meilleurs opéras comiques de Favart, *Les Nymphes de Diane,* échoua ; cet ouvrage qui avait brillamment réussi à sa première apparition « parut froid, et n'eut que très peu de représentations »[4].

Aussi, lorsque pendant la semaine de la Passion de 1754, *les Troqueurs* reprirent possession de la scène de Monnet, l'enthousiasme des parisiens se manifesta-t-il avec une nouvelle vivacité, que le manuscrit de Munich enregistre cette fois sans réserves. « Ce musicien, dit-il de Dauvergne, s'est surpassé dans ce genre ; il a attrapé au mieux le goût italien un peu francisé. Le succès de cet ouvrage a été si grand qu'on a été obligé de tirer les décorations du théâtre pour y mettre des gradins jusqu'au cintre, ce qui ressemblait aux amphithéâtres des Romains », et le rédacteur d'ajouter que cet acte n'était pas nouveau, et qu'on en avait interrompu les représentations l'année d'avant « parce qu'il faisait du tort à l'Opéra ». Si on per-

1. *Ms. de Munich,* f° 16 (du 1er au 15 août 1753) publié par M. J.-G. Prod'homme dans le Sammelband de l'I. M. G., juillet-septembre 1905, sous le titre : *La Musique à Paris de 1753 à 1757, d'après un ms. de la Bibliothèque de Munich,* p. 570. Il est à remarquer que le manuscrit fixe la date de la première représentation des *Troqueurs* au 29 juillet au lieu du 30 juillet.

2. C'est ce qui ressort d'une citation du ms. de Munich rapportée ci-dessous.

3. *Mercure,* octobre 1753, p. 182.

4. Monnet. *Mémoires,* I, p. 73.

mettait de le jouer pendant la semaine de la Passion, c'est que l'Opéra était fermé [1], et qu'aucune concurrence ne devenait possible.

Dauvergne qui figurait alors à l'orchestre de l'Opéra parmi les 6 violons à 600 livres[2], ne devait donc pas être vu d'un très bon œil par l'administration de l'Académie royale.

Ses succès n'allaient pas tarder à lui attirer de la part du souverain, une double récompense. Le 24 juin 1765, il recevait deux brevets des plus flatteurs : par le premier, Louis XV lui octroyait une charge de compositeur de la musique de sa Chambre sur la démission de François Rebel [3]. Par le deuxième, il était nommé survivancier du même François Rebel, pour la charge de maître de musique de la Chambre du roi. Le texte du brevet porte que le roi est « informé des talents et de la capacité du sieur Dauvergne » en même temps qu'il tient à donner à Rebel « une marque de la satisfaction qu'il ressent de ses services » [4]. En devenant titulaire de la charge en question, le musicien devait payer une somme de 6.000 livres [5].

La Borde, et après lui Fétis, prétendent que l'octroi de ces deux charges obligea Dauvergne à renoncer à sa place de violoniste à l'Opéra [6]. De plus, on aurait défendu à Monnet de continuer les représentations des *Troqueurs,* « sous prétexte qu'il ne devait point donner d'ouvrages totalement en musique » [7].

Dauvergne en fut fort chagriné, et dégoûté de tant de tracasseries, il demeura trois ans sans rien produire. On a avancé que son protecteur lui aurait conseillé de remettre en musique l'*Isis* de Lully, mais que les directeurs de l'Opéra, Rebel et Francœur, l'en auraient dissuadé par respect pour Lully [8]. Le comte d'Argenson intervint alors et fit à Dauvergne une proposition analogue. Il s'agissait de refaire, avec l'aide de Monnet, *Enée et Lavinie* de Fontenelle et Colasse. Dauvergne accepta, et sa tentative, couronnée d'un certain

1. *Ms. de Munich,* f° 13. *Loc. cit.*, p. 576.

2. Arch. Opéra. *Emargements de janvier* 1754. A-21. — « Vadé, écrit M. Barberet, assura le triomphe de l'Ariette et porta au Vaudeville un coup dont il ne s'est pas relevé. » (Barberet. *Lesage et le Théâtre de la Foire,* 1887, p. 57).

3. Arch. nat. O[1] 99, f° 176.

4. *Ibid.* O[1] 99, f° 179.

5. *Ibid.* O[1] 99, f° 183.

6. La Borde. *Loc. cit.*, III, p. 379.

7. *Ibid.*, III, p. 380.

8. *Ibid.*

succès[1], devint l'origine d'une série de remaniements d'opéras anciens auxquels il s'efforça de redonner quelque jeunesse. *Enée et Lavinie* passa à l'Opéra pendant le carême, le 14 février 1758. Grimm n'en aime guère les paroles dont il estime le style « ridiculement familier ». Mais il narre une anecdote piquante qui prouve que l'auteur du poème, Fontenelle, ne se faisait, du moins, aucune illusion sur la valeur de son œuvre : « Lorsque M. Dauvergne alla faire part à M. Fontenelle du projet qu'il avait de faire une nouvelle musique pour *Enée et Lavinie*, cet homme célèbre l'en détourna et lui dit : « Cet opéra n'eut aucun succès dans sa nouveauté, et je n'ai pas ouï dire que ç'avait été la faute du musicien[2] ». Voilà une belle franchise chez un auteur ! Pour la musique, Grimm déclare, qu'à tout prendre, elle valait bien ce qu'on entendait d'ordinaire à l'Opéra.

Même succès des plus modestes pour *Canente* de la Motte (décembre 1760)[3] ; seul, le *Mercure*, toujours bénisseur, trouve « l'ouverture belle » avec des « symphonies distinguées et des morceaux saillants ». Il assure qu'on est généralement satisfait de la partie instrumentale » et qu'on souhaiterait voir Dauvergne s'attacher davantage à la partie vocale[4].

Associé à Marmontel, il s'essaye à faire du neuf, mais sa tragédie lyrique d'*Hercule mourant* (3 avril 1761) lui vaut de la part de Grimm, un verdict aussi bref que cruel[5].

Malgré les résultats médiocres de ses tentatives de restaurations, Dauvergne s'entendait traiter par le *Mercure*, en juin 1762, « d'auteur connu et déjà célèbre en différents genres de musique et par quelques opéras de succès ». Le journal publiait ces lignes élogieuses à l'occasion de la constitution de la nouvelle société du Concert spirituel, société qui remplaçait l'entreprise de la veuve Royer, de Caperan et de Mondonville, par le triumvirat Caperan, Joliveau et Dauvergne[6].

1. Grimm. *Correspondance littéraire*, III, p. 500.

2. *Ibid.*

3. *Ibid.*, IV, p. 325.

4. *Mercure*, janvier 1761, I, p. 163.

5. Le poème et la musique, écrit-il, ne valent pas la peine qu'on en parle (*Corr. litt.* IV, p. 368). Dauvergne avait donné, le 8 août 1758, un ballet en 4 actes, *Les Fêtes d'Euterpe*, qui ne tint pas l'affiche.

6. Joliveau était secrétaire perpétuel de l'Académie royale de musique. Le

A peine installés, les nouveaux directeurs s'empressent de mettre le public au courant des difficultés que leur suscite Mondonville, en emportant ses *Motets* et en refusant l'offre de 2.500 livres qu'ils lui faisaient pour s'assurer de sa musique alors extrêmement goûtée[1].

Ils promettaient aux habitués du Concert de compenser la perte des motets de Mondonville par des compositions nouvelles, et, dans ce but, ils adressaient un appel aux maîtres de musique de Paris et de la province. Nous ne tarderons pas à voir que Dauvergne s'employa activement à fournir de *Motets à grand chœur* les programmes du Concert.

Entre temps, il arrangeait l'*Alphée et Aréthuse* de Campra (12 octobre 1762)[2], et un nouveau deuil venait assombrir sa vie. Le 17 novembre 1762, il perdait un second fils, Antoine-Alexandre[3].

Malgré sa tristesse, Dauvergne ne quittait point son travail ; dès le début de janvier 1763, il donnait à l'Opéra une tragédie en 5 actes dont les paroles étaient de son associé Joliveau, *Polixène* (11 janvier 1763), et dont la musique suggérait à Bachaumont un jugement sur son esthétique, qu'il nous paraît intéressant de rapporter : « On accuse le musicien, disent les *Mémoires secrets*, de chercher toujours à peindre et de ne jamais attrapper ce qu'il cherche, de ne donner rien à chanter, d'être plein de réminiscences presque toujours défigurées[4]. »

On peut en dire autant des nombreux *Motets* qu'il composa pour le Concert spirituel, à partir du 15 août 1763. Successivement, parurent un *Te Deum*, un *Benedic anima mea*, un *Miserere*, un *De Profundis*, un *Regina cœli*, un *Omnes gentes*, un *Exultate* et un *Jubi-*

nouveau bail était consenti pour neuf ans, à raison de 7.000 livres par an. D'importantes modifications à la salle des concerts marquaient le début de la nouvelle direction. (*Les Spectacles de Paris*, année 1763, pp. 1 et suiv. M. Brenet. *Les Concerts en France*, pp. 275, 276 et *Mercure*, juin 1762, pp. 182-183.)

1. *Mercure*, juillet 1762, II, pp. 136-140. Bachaumont déplore que « la jalousie de ces messieurs nous prive de ce riche fonds de motets » (*Mémoires secrets*, I, pp. 132-133).

2. *Mémoires secrets*, I, pp. 132-133.

3 Voici son acte de décès. *Saint-Eustache*, 1762, *Décès :* « Le jeudi 18 novembre 1762, Antoine-Alexandre Dauvergne, âgé de vingt-trois ans [inexact] fils d'Antoine Dauvergne, directeur du Concert spirituel et de Marie de Filtz, demeurant rue Feydeau, décédé d'hier, a été inhumé au cimetière (Arch. Seine. Fonds Bégis). Le frère du défunt est présent et porte les mêmes prénoms que lui : Antoine-Alexandre.

4. *Mémoires secrets*, I, pp. 163-164. *Mercure*, janvier 1763, II, p. 141, février 1763, p. 156.

late Deo[1]. Dauvergne battait la mesure « en premier » au Concert, mais, dès le deuxième concert de la nouvelle direction (8 septembre 1762), il se dispensa de le faire, imitant en cela les Italiens, parce qu'il avait pleine confiance dans la sûreté d'attaque de ses chefs de pupitre, Gaviniès et Capron[2].

Déjà titulaire de deux charges importantes de la musique royale, Dauvergne recevait, le 25 décembre 1764, celle, toujours si enviée, de surintendant. Elle valait 10.000 livres[3].

Ce beau titre n'empêchait pas Grimm de malmener l'infortuné musicien lorsque, le 29 octobre 1765, le nouveau surintendant faisait représenter à Fontainebleau le ballet du *Triomphe de Flore*. Les paroles en étaient d'un colonel d'infanterie, membre de l'académie d'Amiens, du nom de Vallier, dont les pauvres inventions excitaient la verve du critique. A un certain moment, Vallier mettait en scène les vents qui ravagent la Liparie. « La musique de cette Liparie, écrit plaisamment Grimm, est d'un autre surintendant appelé M. Dauvergne. Je n'ai pas ouï dire s'il a heureusement rendu les vents de M. Vallier[4]. »

Heureusement que le *Mercure* était là pour adoucir du miel de ses éloges la causticité d'un adversaire tenace de la musique française. Il revenait sur la science harmonique de Dauvergne dont il avait vanté la solidité à propos des *Troqueurs* ; selon lui, Dauvergne s'était heureusement appliqué « à faire servir les ressorts les plus compliqués de la science de l'harmonie » ; il affirmait bien haut que la « clarté de dessein » caractérisera « toujours le vrai beau dans les productions de l'art », et cela « quoique le fanatisme en puisse dire », lançant ainsi une pierre dans le parterre de Grimm et des italianisants ; il trouvait la musique du *Triomphe de Flore* « belle, grande, du meilleur genre ». Pour lui, l'auteur de ce ballet était toujours « le savant compositeur dont le génie et le travail sont guidés par le goût[5]. » De son côté, Bachaumont faisait chorus, et signalait le succès de l'ouvrage dont la musique lui semblait « noble et

1. Brenet. *Loc. cit.*, p. 281.

2. *Mercure*, octobre 1762, I, p. 184.

3. Arch. nat. O[1] 108, f° 540, f° 541, f° 543. Dauvergne était survivancier de Francœur.

4. *Corresp. litt.*, IV, p. 400.

5. *Mercure*, décembre 1765, pp. 202-203.

agréable », avec des « chœurs de la plus grande beauté et des ariettes délicieuses ». L'ouverture, surtout, l'avait frappé ; il la qualifiait de « singulière », car elle « commence par un chœur »[1].

Lorsqu'en 1767, les directeurs de l'Opéra, Rebel et Francœur donnèrent leur démission au Prévôt des Marchands Bignon, ce fut dans Paris une poussée d'intrigues qui ébranla jusqu'au ministère. Sitôt la démission reçue, le Prévôt en rend compte à la Ville[2], et propose Dauvergne « qui était convenu avec lui de se subroger au lieu et place des démissionnaires, et qui, dans ce but, avait fait un dépôt de 300.000 livres ». Le bureau de la ville accepte la proposition de Bignon, et, dès le lendemain de la délibération intervenue à cet effet, le Prévôt des Marchands en apprend la conclusion à Saint-Florentin qui s'empresse d'agréer la candidature Dauvergne. Les choses en étaient là, lorsque le prince de Conti et le duc de Choiseul se mettent à la traverse en présentant au ministre MM. Berton et Trial. Le ministre, qui avait la mémoire courte ou qui était circonvenu, leur répond simplement que « tout est bien ». « Voilà, écrit Bachaumont, ces deux ménétriers courant, volant et déposant aux autres 100.000 écus. » D'où, grand tapage à la ville et à la cour. Le Prévôt des Marchands d'aller trouver Choiseul et de lui représenter que les offres de Dauvergne ont déjà été acceptées par une délibération en règle. Peine perdue, on a omis de signer cette délibération, disent Conti et Choiseul, et c'est au roi d'en décider[3].

Comme bien on pense, le roi en décida en faveur des protégés de Conti et Choiseul, mais l'entreprise de Berton et Trial ne dura que deux ans[4].

Malheureux dans ses démarches administratives, Dauvergne trouvait quelque dédommagement dans une pension de 100 pistoles que ses heureux rivaux lui accordaient en février 1768[5]. Puis, il continuait à s'occuper du Concert spirituel dont il fallait assurer l'approvisionnement en *Motets*. A cet effet, un prix de 300 livres, consistant en une médaille d'or, lui était remis pour être décerné à l'auteur

1. *Mém. secrets*, 1765 (26 septembre) XVI, p. 246.
2. *Ibid.*, III, p. 127.
3. *Ibid.*, III, p. 128. La Borde. *Loc. cit.*, p. 381.
4. A la fin de 1769, Berton et Trial résilièrent leur engagement.
5. Le 10 février 1768, Berton et Trial écrivaient à Mondonville pour lui annoncer qu'ils lui accordaient une pension de 100 pistoles. Une note indique que Dauvergne bénéficie d'une faveur semblable. (*Mercure*, mars 1768, p. 185.)

du meilleur *Motet* ; le jury chargé de juger les œuvres envoyées à Paris se composait de Dauvergne, de Blanchard et de Gauzargues [1]. Malgré le mauvais accueil que le public de l'Opéra avait fait à ses arrangements antérieurs, Dauvergne, qui ne se décourageait pas facilement, se remet à rajeunir la *Vénitienne* de la Motte et Campra (6 mai 1768). Cette fois, Bachaumont devient grincheux et s'emporte contre le réparateur de tant d'immeubles lyriques démodés. « On ne conçoit pas comment Dauvergne s'est avisé de déterrer un pareil drame »... « la musique n'annonce pas un homme de génie... » « de mémoire d'homme aucun opéra n'a été plus universellement hué. » La représentation s'était achevée dans « un sifflement général [2]. »

Mais Dauvergne de continuer avec sérénité sa besogne de fonctionnaire. En juillet 1768, il est chargé d'accorder deux prix de musique latine et française, l'un pour le meilleur motet sur le psaume 45, l'autre pour la meilleure mise en musique d'une ode de Rousseau [3]. Lorsque le roi de Danemarck vient assister aux fêtes données en son honneur à Fontainebleau, notre musicien retire de ce déplacement royal une gratification de 600 livres [4]. Le 23 octobre 1769, un brevet signé à Fontainebleau lui accorde 1.200 livres de gratification annuelle « pour le récompenser du soin qu'il a pris pour enseigner la composition à Mesdames [5]. » Et, comme un bonheur n'arrive jamais seul, le voilà, enfin, directeur de l'Opéra, avec Joliveau, Berton et Trial [6].

Dauvergne savait se ménager des protections en haut lieu, et nous apparaît comme assez remuant et assez ambitieux. Ainsi, à propos du divertissement des *Trois Cousines* exécuté au mois d'octobre 1770 à Fontainebleau, nous le voyons supplanter Francœur, dont il était survivancier, au pupitre de chef d'orchestre, et cela, grâce à l'entreprise de Mme de Villeroy. Papillon de la Ferté, trace de lui, à cette époque, un portrait assez intéressant : « Ce dernier

1. *Mercure*, août 1767, pp. 205-206.

2. *Mém. secrets*, IV, pp. 24-25.

3. Ces prix étaient de 300 livres chacun. *Mercure*, juillet 1768, I, p. 154.

4. Arch. nat. O1 2893.

5. *Ibid.*, O1 114A, f° 1025 verso ; O1 637, f° 103.

6. La Borde. *Essai*, III, p. 381. La nouvelle direction entra en exercice à l'ouverture de la salle du Palais-Royal, en 1770. L'arrêt du Conseil qui charge Berton, Trial, Joliveau et Dauvergne de la direction de l'Opéra porte la date du 12 novembre 1769 (Arch. Opéra. *Historique* A. 2).

[Dauvergne] est aussi un très habile homme, mais il ne paraît pas avoir encore acquis la vivacité nécessaire pour cela » (il s'agit de la direction de l'orchestre)[1].

Dauvergne ne se montrait guère plus heureux dans la direction du Concert spirituel. Avec ses deux associés, Caperan et Joliveau, il arrivait péniblement au terme de son bail, et on ne se gênait pas pour décrier la gestion des trois directeurs. Les uns disaient le concert « tombé dans une profonde léthargie »[2]; pour d'autres, il « n'était plus qu'un objet de raillerie »[3]. Aussi, Dauvergne et consorts ne renouvelèrent-ils pas leur traité en 1771, et la Ville prit-elle la direction du Concert, en conservant toutefois Dauvergne comme gérant[4] et en lui adjoignant Berton. Les choses n'en allèrent, du reste, pas mieux, car, malgré la reprise des *Motets* de Mondonville, le bureau de la Ville dut au bout d'un an céder le bail, moyennant 2.400 livres, à Gaviniès, Leduc aîné et Gossec[5].

Oublieux sans doute des tracasseries qu'il avait subies jadis alors que l'Académie royale de Musique montrait une susceptibilité extrême à l'égard de la concurrence de l'Opéra-Comique, et défendait jalousement son privilège, Dauvergne, directeur de l'Opéra, entrant tout à fait dans la peau du personnage, désignait, à son tour, aux foudres ministérielles, quiconque menaçait le monopole de l'établissement confié à ses soins. C'est ainsi qu'en 1772, Dauvergne, Berton et Joliveau adressent au duc de la Vrillière un mémoire pour dénoncer la concurrence que le *Concert d'amis* de la rue Montmartre faisait à leur théâtre[6].

Toutefois, Dauvergne et ses associés eurent le mérite d'accueillir les ouvertures qui leur étaient faites d'Autriche, pour révéler aux Parisiens les opéras de Gluck. Le bailli du Roullet écrivait de Vienne, le 1er août 1772, une longue lettre adressée à Dauvergne, et dans laquelle, en diplomate habile, après avoir complimenté son correspondant sur ses « talens très-distingués » et après avoir qualifié l'opéra français de « véritable genre dramatique musical », il

1. E. Boysse. *Journal de Papillon de la Ferté*, pp. 283-284.
2. La Borde. *Essai*, III, p. 428.
3. *Journal de musique par une société d'amateurs*, 1773, n° 2, p. 74.
4. M. Brenet. *Les Concerts en France*, p. 300.
5. Arch. nat. O[1] 621.
6. Arch. nat. O[1] 618.

proposait l'*Iphigénie en Aulide* du « fameux M. Glouch ». Comment un directeur de théâtre n'aurait-il pas éprouvé quelque tentation en présence de déclarations comme celle-ci : « On a trouvé moyen, sans avoir recours aux machines et sans exiger de dépenses considérables, de présenter aux yeux un spectacle noble et magnifique. Je ne crois pas qu'on ait jamais mis au théâtre un opéra nouveau qui demande moins de frais et qui, cependant, soit plus pompeux[1] » ? Ainsi, de la musique nouvelle dont toute l'Europe s'extasiait, des frais très réduits, voilà plus qu'il n'en fallait pour décider une direction. Le bailli parlait de l'hiver 1773, du carême ou de la rentrée de Pâques ; il fallait se presser, car Gluck était demandé à Naples, en mai. A la fin de la lettre, on glissait une de ces phrases qui sonnent toujours agréablement à des oreilles directoriales. « J'oubliais de vous dire que M. Glouch, naturellement très désintéressé, n'exige point, pour son ouvrage, au-delà de ce que la direction a fixé pour les auteurs des opéras nouveaux[2]. » Gluck, lui-même, prenait la plume, en février 1773, afin de préparer le terrain, et Dauvergne recevait le 1er acte d'*Iphigénie en Aulide*[3]. L'impression qu'il ressentit fut si profonde qu'il répondit cette phrase prophétique : « Si Gluck veut s'engager à nous livrer au moins six opéras semblables, je serai le premier qui s'intéressera à la représentation d'*Iphigénie*. Mais sans cela, non, car un pareil opéra tue tous ceux qui ont existé jusqu'à présent[4]. »

Dauvergne s'était donc très justement rendu compte de la portée de l'œuvre soumise à son appréciation et de la menace que le génie de Gluck dressait contre le vieux répertoire, et même contre le répertoire français contemporain. Il tergiversa, un peu effrayé sans doute, et il fallût l'intervention de Marie-Antoinette pour décider l'Académie de Musique à ouvrir ses portes au chevalier[5]. *Iphigénie* passa triomphalement le 19 avril 1774.

On criait beaucoup contre les tracasserie dont Dauvergne se mon-

1. *Lettre à M. D., un des directeurs de l'Opéra de Paris. Mercure*, octobre II, 1772, p. 172. Dauvergne avait fait insérer la lettre du bailli dans le *Mercure*.

2. *Ibid.*, p. 174.

3. *Mercure*, février 1773, p. 183, 184.

4. A. Schmid. *Christoph Willibald Ritter von Gluck. Dessen Leben und tonkünstlerischer Wirken* (1854), p. 180. — Desnoiresterres : *Gluck et Piccinni*, p. 83. J. Tiersot. *Gluck* (*Les Maîtres de la Musique*), p. 103.

5. *Mém. secrets*, VII, p. 110. — Desnoiresterres, *Loc. cit.*, p. 84.

trait coutumier dans son administration. Aussi, le public s'empressa-t-il d'applaudir le ballet de Floquet, l'*Union de l'Amour et des Arts*, joué en 1773 [1], uniquement afin de faire pièce au directeur : « Le public, rapporte Bachaumont, n'a pas été fâché de mortifier le sieur Dauvergne qui a tracassé prodigieusement le sieur Floquet, auteur de la musique. [2] »

Cette année-là, le buste directorial figurait au salon, et on admirait l'air de tête du modèle « grand compositeur lui-même ». « Il est dans l'attitude d'un homme qui écoute, et l'on ne pouvait mieux exprimer son genre d'étude. » D'ailleurs, la tête « pittoresque » était « parfaitement ressemblante » [3].

Après avoir pris, le 21 mars 1776, Louis-Joseph Francœur pour survivancier de sa charge de maître de musique de la Chambre [4], Dauvergne recevait du roi, le 20 avril de la même année, un brevet créé exprès pour lui, de compositeur de l'Académie royale de musique. En voici la teneur :

« Les motifs qui ont porté Sa Majesté à confier l'administration de l'Académie royale de musique à des administrateurs qui, par leur zèle, leur expérience et leur goût pour les arts, fussent capables de rétablir l'ordre et de détruire les abus multipliés qui se sont introduits dans ladite Académie, déterminent en même temps Sa Majesté à appuyer de son autorité les moyens qui lui seront indiqués par lesdits sieurs administrateurs comme les plus propres à faire fleurir un établissement aussi utile au progrès des arts, c'est dans cette vue que Sa Majesté a cru devoir approuver la délibération qu'ils ont prise le 25 mars dernier... de nommer un compositeur de ladite Académie royale de Musique qui, sous leurs ordres, puisse rétablir les anciens ouvrages qui lui seront désignés, et les faire reparaître ensuite dans le goût moderne. Sa Majesté s'y est portée d'autant plus volontiers que, leur choix s'étant réuni en faveur du Sieur Dauvergne surintendant de sa musique, Elle est persuadée que, par son zèle et son talent distingué, il répondra dignement à cette marque de confiance, à cet effet... Sa Majesté nomme le sieur

1. Le 7 septembre 1773.

2. *Mém. secrets*, 14 novembre 1773, VII, p. 83.

3. *Ibid.* Lettre du 21 septembre 1773, sur le Salon de sculpture. XIII, p. 145. L'auteur du buste de Dauvergne n'est pas nommé.

4. *Arch. nat.* O[1] 123 f° 45. (Brevet daté de Versailles).

Dauvergne pour, en qualité de compositeur de l'Académie royale de musique, travailler sous les ordres desdits administrateurs à rétablir les anciens ouvrages dont ils jugeront à propos de le charger, conformément au goût actuel et aux circonstances, afin de les rendre agréables au public, à condition toutefois qu'il ne pourra rien prétendre de ce travail, comme auteur... aux appointements de 3.000 livres qui lui sont attribués par la Délibération susdite... »[1]

Ainsi, Dauvergne se trouvait investi d'une fonction d'arrangeur officiel, et le texte qui précède s'inspire bien des idées qui régnaient dans l'esthétique du XVIIIe siècle, lorsqu'il proclame la nécessité de se conformer au goût du public, souverain juge en matière d'art[2].

La prérogative dont bénéficiait notre musicien ne devait pas tarder à susciter d'âpres critiques. Dauvergne avait quitté l'Opéra en 1776, mais il conservait sa fonction de compositeur. Aussi, un rapport au ministre du 9 avril 1777 signale-t-il les inconvénients de pareille situation. Il y est déclaré que le brevet de Dauvergne « est une charge pour l'Opéra », que « ces sortes de grâces ne devraient s'accorder qu'aux autheurs qui peuvent travailler et faire des opéras, tels que les Grétry, Philidor, Floquet, et non pas à ceux qui ont déjà un sort et des pensions de l'Opéra pour ce même objet, tels que le sieur Dauvergne en a pour n'avoir fait que des ouvrages dont il n'y a pas un seul à reprendre ni à remettre jamais au théâtre et pour lesquels il a été, d'ailleurs, payé[3] ».

Cette dernière phrase, sévère pour Dauvergne et ses ouvrages, est l'expression de la vérité; elle souligne la médiocrité chronique du talent du « grand compositeur ».

On trouve dans le même dossier une autre note aussi sévère. L'administration de l'Opéra y réclame encore la suppression du fameux brevet que « M. H... a fait accorder au sieur Dauvergne[4] »,

1. Arch. nat. O[1] 123. (Avril, Pièce annexe N° 4.)

2. Si on observe que la deuxième réfection de Dauvergne, la *Callirhoé* de Destouches, date de 1773, et par conséquent, se trouve antérieure au brevet de 1776, on peut se demander à quoi celui-ci put bien servir. Dauvergne toucha les 3.000 livres qui lui étaient allouées, mais ne fit plus de réfections. Il semble donc loisible d'admettre, avec La Borde, que ce brevet ne constituait qu'une pension déguisée (La Borde. *Essai*, III, p. 381). Nous verrons plus loin que telle était aussi l'idée que s'en faisait le bénéficiaire.

3. *Rapport* du 9 avril 1777. Arch. nat. O[1] 622.

4. Peut-être le personnage auquel il est fait allusion ici n'est-il autre que Bignon ?

car le titre de « compositeur de l'Opéra » n'est qu' « un être de raison » ; il fait « crier et décourage tous les auteurs », sans parler de la charge « onéreuse » qu'il entraîne. Dauvergne, y déclare-t-on, ne peut être d'aucune utilité. « C'est un homme de soixante ans, qui ne peut plus guère travailler, et qui, d'ailleurs, n'a jamais eu de succès, même il y a vingt ans, avant la révolution qui s'est faite dans la musique; il semble que la personne qui le favorisait se soit plu à surcharger l'Opéra, même après lui, en créant de nouvelles places [1]. »

Quatre ans plus tard, les sentiments d'un grand nombre d'artistes de l'Opéra venaient appuyer cette appréciation. Dans une lettre collective du 21 mars 1781, Gardel, Dauberval, Le Gros, Mlles Guimard et Heinel s'élevaient énergiquement contre l'administration de Dauvergne, contre ses tracasseries perpétuelles. D'après eux, Bignon, le Prévôt des marchands, le soutenait « plus par entêtement que par raison ». Comment pouvait-il ignorer, en effet, que M. Dauvergne avait opéré la chute du Concert spirituel si florissant sous M. de Mondonville ? Ils portaient sur leur directeur un jugement dépourvu de ménagements : « Le malheur qui accompagne partout M. Dauvergne a ravagé l'Opéra jusqu'à l'époque de sa retraite [2] ». Sa position ébranlée devenait donc précaire ; on lui retira la direction en 1782, « à cause de la pesanteur de son joug, désagréable à tous les sujets [3] ».

C'est qu'effectivement, Dauvergne avait la guigne, comme on dit vulgairement. Et cette malechance le poursuivait dans toutes ses entreprises. Depuis le mois de mai 1780, où Papillon de la Ferté lui confiait de nouveau le sceptre directorial de l'Opéra [4], le malheureux musicien ne cessait de se heurter à d'insurmontables difficultés. Il gémissait, écrivait lettre sur lettre, et réclamait sans trêve. Le 27 juin 1781, il se plaint à la Ferté du misérable dédommage-

1. *Etat des Préposés...* Arch. nat. O[1] 622.

2. *Lettre contre l'administration de M. d'Auvergne.* Ibid.

3. *Mém. secrets*, XXVIII, p. 265.

4. Papillon de la Ferté, intendant des Menus Plaisirs, écrivait, à la date du 20 mai 1780 : « J'ai été très-occupé ces jours-ci par la mort du sieur Le Breton [Berton] qui n'a pas joui longtemps de la place de directeur de l'Opéra. J'y ai fait nommer le sieur d'Auvergne, surintendant de la Musique du Roi, qui avait déjà été, il y a quelques années, à la tête de ce spectacle, avec le sieur Le Breton. » (E. Boysse : *Journal de Papillon de la Ferté*, p. 443.)

ment qu'il a reçu, après la perte de sa place de directeur de l'Opéra, en 1776, sous les espèces de sa charge de compositeur à raison de 3.000 livres, et vise dans cette lettre les opéras dont il a assuré la reprise pendant les six années qu'a duré sa direction, travail pour lequel il n'a reçu aucune rémunération [1]. Vainement, s'efforce-t-il, après l'incendie de 1781, et la reprise des concerts donnés par l'Opéra aux Tuileries, de réunir dans ces concerts, les différents genres de musique, qui, selon l'expression du *Mercure* faisaient l'objet des querelles des « prétendus amateurs ». Désireux de ne rien sacrifier à l'esprit de parti, il mettait sur ses programmes des pièces françaises, allemandes et italiennes. Mais « les soins de cet artiste estimable » demeurèrent inutiles, et la salle resta vide [2].

Une lettre de Dauvergne, adressée le 23 mars 1782 à M. Amelot expose sa triste situation et les déboires de toute sorte qui l'assaillent : « Je n'ai rien, mais ce qui s'appelle rien, écrit-il ; ny maison, ny argent placé, ou en bourse, et je dois 12.000 francs ; j'ai une fille de mon premier mariage qui a vingt-six ans [3], et qu'il m'est, par conséquent, impossible d'établir. J'ay un fils que j'ay été obligé d'envoyer à la Martinique, faute de moyens de pouvoir lui procurer un établissement icy ; son équipement, son voyage, son entretien en attendant qu'il eût un emploi, son établissement, lorsqu'il en a eu un, tout cela m'a coûté des sommes; les Anglois ont pris l'isle Sainte-Lucie où il estoit directeur des Domaines du Roi ; il a perdu sa place et tout ce qu'il possédoit, juqu'à ses nègres ; il m'a donc fallu luy envoyer de l'argent pour le soutenir et faire honneur aux lettres de change qu'il a tirées sur moy ; tout cela, joint aux dépenses que j'ay été forcé de faire depuis que je suis rentré dans la direction de l'Opéra, m'a mis dans le cas de contracter des dettes que j'ay et même, d'engager mes brevets de retenue; par conséquent, plus

1. Les lettres officielles de Dauvergne, en nombre considérable, sont conservées aux Archives nationales dans O[1] 619 où elles forment 5 liasses. (O[1] 619[3] à O[1] 619[7].) Deux autres, classées dans O[1] 635 et O[1] 640, présentent un grand intérêt parce qu'elles dépeignent les intrigues sans fin qui étaient ourdies par les sujets du chant et de la danse.

2. *Mercure*, septembre 1781, p. 38. — *Mém. secrets*, 9 septembre 1781, pp. 32, 33.

3. Dauvergne, veuf de Marie de Filtz, avait épousé en secondes noces, à une époque que nous ne pouvons préciser, Clémence Rozet, dont ils eut un fils qui est visé dans la lettre ci-dessus. La fille à laquelle il faisait allusion, vivait déjà en 1753 et avait, par suite, plus de vingt-six ans.

d'espoir après moi, pour ma famille ; j'ay un fils encor en bas âge [1], que je puis laisser encor enfant, si vos bontés pour moi (qui seules m'ont inspirées (*sic*) la confiance d'entrer dans tous ces détails qui ne peuvent intéresser que de vrais protecteurs ou de vrais amis), ne m'aident à supporter mes chagrins... » Il termine en suppliant Amelot de faire assurer à sa femme une réversion de 3.000 livres sur ses pensions, faveur dont avait joui Mme Rebel, et dont bénéficiait Mme Berton, et une réversion de 1.500 livres qui serait partagée entre ses enfants. Enfin, il sollicite l'honneur d'obtenir le cordon de Saint-Michel [2].

Des documents d'archives permettent d'établir la situation pécuniaire de Dauvergne à cette époque. Il touchait, à la date du 1er juillet 1780, une pension de 4.000 livres, soit une somme nette de 3.805 livres, sans compter celle de 3.000 livres que lui assurait l'Opéra [3]. Étant donné le chiffre de ses dettes, il se trouvait donc dans une grande gêne. Du moins, lui accorda-t-on la distinction honorifique qu'il demandait, car le 9 mai 1786, il était fait chevalier de Saint-Michel [4].

Au mois d'avril précédent, on l'avait, pour la troisième fois, replacé à la tête de l'Opéra, et cela « avec de grands compliments ». Pour la circonstance, on vantait « son mérite, son honnêteté et sa probité » si appréciés depuis longtemps. Et puis, la difficile manutention de la grande machine qu'était l'Opéra, le nombre considérable d'ouvrages nouveaux qui voyaient alors le feu de la rampe [5] exigeaient impérieusement le rappel de Dauvergne, jugé si mala-

1. Cette mention laisse supposer que le second mariage de Dauvergne fut tardif. Il avait trois enfants : un fils et une fille du premier lit, et un fils du deuxième.

2. Arch. nat. O1 619[4], 23 mars 1782.

3. Voici comment s'établit ce chiffre de 3.805 livres :

1° Gratification de 1.200 livres (net 1.005 livres), accordée le 23 octobre 1769 en qualité de maître de musique de Mesdames.

2° Appointements de 1.600 livres conservés sur les Menus, à titre de retraite, le 1er janvier 1769, en qualité de vétéran et de compositeur de la musique du roi.

3° Gratification de 1.200 livres (sans retenue), en qualité de surintendant, cette dernière gratification devant cesser du jour où Dauvergne deviendrait titulaire de la charge dont il n'avait que la survivance. (Arch. nat. O1 673.)

4. Dossier d'Auvergne (D'Hozier fos 63 à 65). — L. de Grandmaison : *Essai d'armorial des artistes français* (*Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1904).

5. Citons, parmi ces ouvrages : *Panurge dans l'île des Lanternes*, de Grétry (25 janvier 1785), *Pizarre* de Candeille (3 mai 1785). *Le Premier Navigateur*, de Gardel (26 juillet 1785).

droit jadis, mais dont le jugement inspirait maintenant confiance[1].

La troisième et dernière direction de Dauvergne devait prendre fin en 1790[2].

Ses dernières années furent assombries par la mort de sa seconde femme survenue le lundi 4 juin 1787, à l'hôtel de l'Académie royale de musique, rue Saint-Nicaise ; à l'enterrement qui eut lieu le lendemain, à Saint-Germain-l'Auxerrois, assistaient Louis Dauvergne, écuyer, son fils, Benoît Rozet, libraire à Paris, son cousin, et son ami et survivancier Louis-Joseph Francœur, directeur de l'Opéra[3].

Au début de la Révolution, Dauvergne quitta Paris et se retira à Lyon où il vécut obscurément, jusqu'à sa mort survenue le 23 pluviôse an V, au domicile des citoyennes Rozet[4].

Tout en le disant affable, simple et modeste, ses contemporains ne lui ménageaient pas les reproches ; sans doute, il mena une existence difficile, semée d'ennuis et de préoccupations, mais son caractère semble avoir été méticuleux et tracassier. Malheureux comme administrateur, il ne sut pas ramener l'ordre à l'Opéra et s'exténua à prendre des mesures inutiles et vexatoires. C'était un esprit sans envergure. Il porta cependant sur Gluck un jugement qui fait honneur à sa perspicacité.

L'artiste, sans pouvoir prétendre à la renommée d'un « grand musicien » mérite toutefois quelque considération. Rameau l'esti-

1. *Mém. secrets*, XXVIII, p. 265.

2. Au 1er octobre 1788, la pension de Dauvergne, sur le trésor royal, ne s'élevait plus qu'à 2.605 livres (net), parce que la gratification de 1.200 livres relative à la charge de surintendant s'était éteinte à dater du 6 août 1787, jour du décès de François Francœur, dont Dauvergne avait la survivance. (*Arch. nat. Pensions* O1 673).

3. Voici l'acte de décès de Clémence Rozet :

Paris, Saint-Germain-l'Auxerrois — 1787 — Décès.

« Le mardi 5 juin 1787, Demoiselle Clémence Rozet, âgée d'environ quarante ans, épouse de Messire Antoine Dauvergne, écuyer, chevalier de l'ordre du roi, surintendant de sa musique et directeur général de l'Académie royale de Musique, décédée d'hier à 10 heures du matin, rue Sainte-Nicaise, a été inhumée dans cette paroisse. » (Arch. Seine. Fonds Bégis). Voir aussi *Journal de Paris*, du mercredi 6 juin 1787.

4. *Lyon. — Division du Nord — An V. — Décès.*

« Antoine Dauvergne, musicien, âgé de quatre-vingt-trois ans, natif de Moulins (Nièvre, *sic*), demeurant à Lyon, quai Saint-Vincent, no 200, veuf de Clémence Rozet, est décédé le 23 pluviôse an V, dans le domicile des citoyennes Rozet ; ce décès a été inscrit le lendemain 24, à la mairie de la division du Nord de Lyon. (Arch. Seine. Fonds Bégis). — Voir L. Vallas : *La Musique à Lyon au* XVIIIe *siècle*, p. 108. La date donnée par Fétis est exacte.

mait et, au dire de Dauvergne lui-même, le combla de bontés[1]. Comme violoniste, il se montra le digne élève de J.-M. Leclair : « Nous devons encore à l'enthousiasme qu'il [Le Clair] a transmis, écrit un contemporain, des élèves (MM. Dauvergne et le Breton) qui, par leurs succès ajoutent à sa gloire, et que la nature a formés, sans doute, pour perpétuer nos plaisirs »[2].

La Borde déclare que « personne n'a mieux écrit, ni plus sûrement que lui. Ses chants sont agréables et souvent d'une grande beauté[3] ». Nous ne rappellerons pas les éloges un peu dithyrambiques dont le *Mercure* encensait périodiquement le « grand harmoniste ». Le journal trouvait simplement « d'une beauté sublime » le verset « Judex crederis » de son *Te Deum,* et, assurément, c'est beaucoup dire[4]. Bon technicien, Dauvergne écrivait purement, mais la flamme n'y était pas. Il eut le grand et à peu près le seul mérite d'écrire les *Troqueurs*. Si la Dixmerie remarquait dans ses opéras, et en particulier dans celui d'*Hercule mourant*, « une musique aussi savante, aussi énergique qu'elle est ingénieuse, légère et piquante, et dans les *Troqueurs,* opéra bouffon, le germe d'une infinité d'autres », il reconnaissait, dans un verbiage balancé, que « M. Dauvergne contraignait quelquefois son génie ». Enfin, il l'accusait de pencher vers l'italianisme[5]. Ce fut justement cette tendance qui assura son succès et qui fit de lui un précurseur, avec les *Troqueurs,* dont il nous faut, maintenant, étudier l'esthétique.

Ainsi que nous l'avons vu plus haut, le sujet de l'opéra bouffon de Dauvergne était tiré de La Fontaine[6], dont *les Troqueurs,* avant de prendre place dans l'édition de 1674, parurent d'abord sans indication de lieu ni de date[7].

1. Maret. *Éloge historique de M. Rameau* (1766), p. 36.
2. *Éloge de M. Le Clair* dans le *Nécrologe des Hommes célèbres,* I. (1767).
3. La Borde : *Loc. cit.*, III, p. 382.
4. *Mercure,* septembre 1763, pp. 187, 188.
5. La Dixmerie : *Les deux Ages du Goût,* pp. 259, 260.
6. *Contes,* 4e partie, III, vol. V de l'Édition des *Grands Écrivains.*
7. On a tiré trois pièces du conte des *Troqueurs* qui se trouve à l'Arsenal (*Ms. Tralage.* N° 6.541, fos 179, 182).

1° *Les Troqueurs,* intermède en un acte donné à la Foire Saint-Laurent, le 30 juillet 1753, paroles de Vadé, musique de Dauvergne.

2° *Les Troqueurs dupés,* opéra-comique, représenté le 6 mars 1760, paroles de Sedaine, musique de Pierre Sodi.

3° *Le Troqueur*, paroles d'Armand et Achille Dartois, musique d'Hérold, joué au Théâtre Feydeau, le 18 février 1819.

Dans le conte original, Gille et Étienne échangent leurs amoureuses, Tiennette et Jeanne. Vadé, rappelle Contant d'Orville, sentit que *les Troqueurs* de « La Fontaine pouvoient lui fournir une action capable de soutenir quatre scènes ». En réalité, sa pièce, construite sur le modèle des intermèdes italiens, en renferme huit, mais ne comporte qu'un seul acte. Il l'a écrite toute entière en vers. Le dialogue en est vif, amusant, il « ne dit trop, ni trop peu » ; « tout y respire le naturel et prête à l'art du musicien »[1].

L'histoire est très-simple ; elle se passe entre quatre personnages :

Lubin, amant de Margot.

Lucas, amant de Fanchon.

Margot, fiancée de Lubin.

Fanchon, fiancée de Lucas.

Lucas et Lubin se confient réciproquement les sentiments qu'ils éprouvent pour leurs fiancées, et, à la suite de cette confidence, ils se décident à les échanger, à faire un troc « qui paraît avantageux pour l'un et pour l'autre », déclare gravement le *Mercure*. Surprise des deux filles ; elles méditent leur vengance[2], et s'amusent à maltraiter à qui mieux mieux les deux étourdis. Alors les troqueurs veulent réparer la sottise qu'ils ont commise, en rentrant en grâce auprès de leurs fiancées respectives ; mais les fines mouches font les difficiles, posent leurs conditions, et exigent des galants que, désormais, ils « filent doux ». Naturellement, les troqueurs, tout penauds de cette aventure, acceptent et obtiennent leur pardon. Voilà assurément une berquinade, dont la mère permettra la lecture à sa fille et qui ne rappelle en rien la manière poissarde de Vadé. « On voit avec quelle délicatesse, remarque Contant d'Orville, Vadé a rendu décent et théâtral ce conte de La Fontaine[3]. » Il ajoute : « Mais Vadé n'avoit rien fait s'il ne trouvoit un musicien assez habile et assez hardi pour lutter contre les premiers maîtres d'Ita-

1. Contant d'Orville : *Histoire de l'opéra-bouffon* (1778). Ire partie, pp. 12, 21 — Desboulmiers : *Histoire de l'opéra-comique*. II, p. 32.

2. *Mercure*, septembre 1753, p. 174.

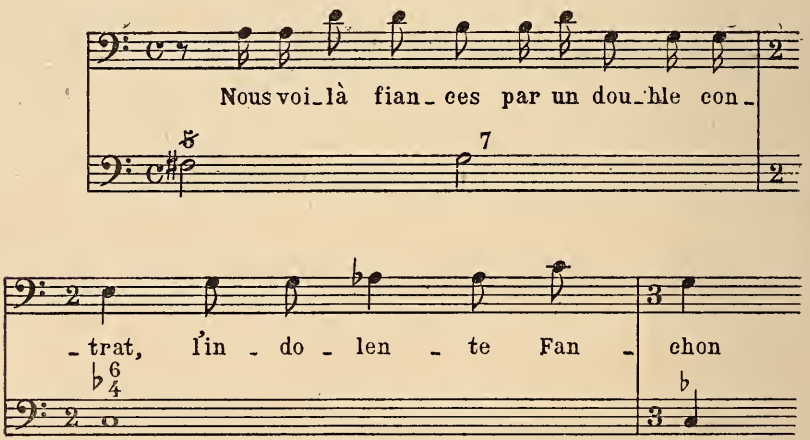
3. Contant d'Orville : *Loc. cit.*, pp. 20, 21. Sur Jean-Joseph Vadé, voir l'avertissement « Sur la vie et les œuvres posthumes de M. Vadé », inséré dans l'édition de ses œuvres de 1785. Dans cette édition, *les Troqueurs* figurent, T. I, pp. 163 178, sous le titre suivant : *Les | Troqueurs | opéra bouffon | En un acte | Par M. Vadé | Représenté pour la première fois sur le Théâtre | de la Foire Saint-Laurent, le 30 juillet 1753* | .

lie. » Entreprise périlleuse dont le « vrai talent » de Dauvergne sut triompher.

L'idée, certes, était, singulière de chercher à confondre les Bouffonnistes, en pastichant les intermèdes italiens ; tout au plus, pouvait-on, de la sorte, leur montrer que les compositeurs italiens ne détenaient point le monopole de l'opéra buffa. Au reste, on a vu que la supercherie de Monnet et la pièce de Dauvergne nuisirent surtout aux opéras-comiques en vaudevilles. La partition, qui s'intitule « intermède »[1], ne rejette pourtant pas complètement les fredons ; elle en admet deux, et le premier air par lequel débute la pièce n'est autre que l'air connu : « Tout cela m'est indifférent. »

De même, l'air de Fanchon (sc. III) : « On dit que l'hymen est bien doux » se chante sur l'air connu : « Pourvu que Colin, ah ! voyez-vous ».

Mais tous les autres airs sont originaux, de sorte que nous nous trouvons en présence d'une comédie à ariettes. Seulement, le *parlé* est supprimé, et les ariettes se relient les unes aux autres par un récitatif écrit par Dauvergne, à l'imitation du récitatif italien, ainsi qu'on peut s'en rendre compte par le fragment ci-après[2] :



1. *Les* | *Troqueurs* | *Intermède* | *Par* | *M. Dauvergne* | *Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy* | *Et de l'Académie Royale de Musique..* | Prix en blanc, 12 livres.

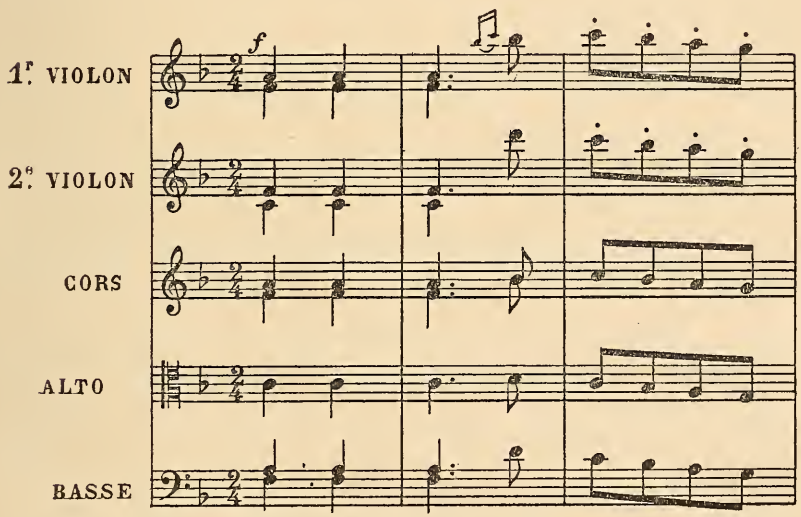
Gravé par le sieur Hüe.

A Paris, chez l'auteur, rue Plastrière, la 4e porte cochère à gauche, entrant par la rue Grenelle, M. Vernadé, M. Bayard. Imprimé par Maillet. (Bibl. nat. Vm5 52 in-fo.)

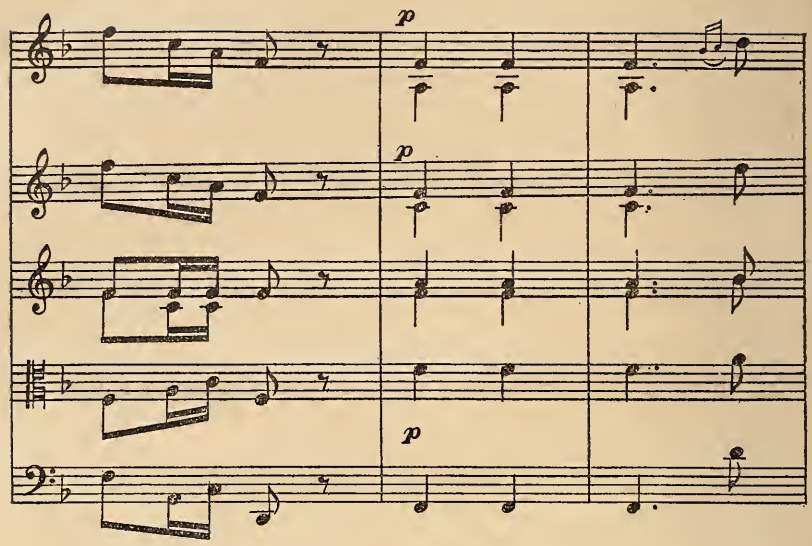
2. Dans l'article de la Biographie des musiciens consacré à Dauvergne, Fétis a

qui rappelle, mais avec une allure française, le *Secco* des Bouffons ! Le type de l'*Accompagnato* est aussi représenté, par exemple, dans la scène V (Lucas seul), où la symphonie souligne par d'expressives figurations les mots « plutôt le diable ».

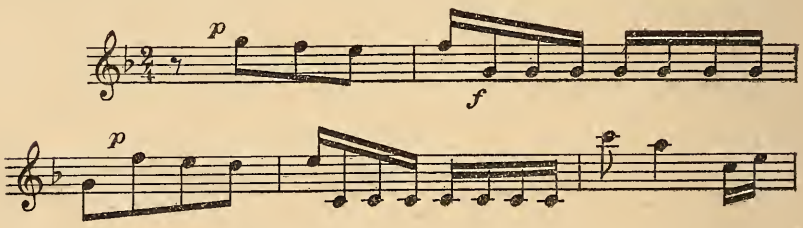
Comme le *Jaloux corrigé* et les intermèdes bouffes, *les Troqueurs* débutent par une *Ouverture,* celle-ci en trois parties, construite sur le type de la *Sinfonia* italienne, avec un *Andante* 2/4 en fa mineur encadré de deux *Prestos* (2/4 3/8) en fa majeur. L'orchestre comporte deux violons, l'alto, la basse et deux cors qui, conformément à l'usage du temps, ne jouent pas dans l'*Andante*. Dépourvu de barres de reprises, le premier mouvement s'établit sur deux thèmes, avec une inflexion à la dominante ut, vers le milieu, inflexion suivie d'un court développement et d'une réexposition. En voici le début :



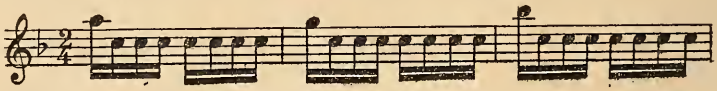
commis une grave erreur à l'égard des *Troqueurs* dont il méconnaît complètement le caractère, en disant qu'ils sont « écrits à l'imitation des intermèdes italiens, à l'exception du dialogue parlé qui tenait la place du récitatif ». Or, c'est précisément la substitution du récitatif au dialogue parlé, dans la pièce de Dauvergne, qui l'écarte du type de la Foire pour la rapprocher des intermèdes italiens. (Fétis, III, p. 255-256.)



Dans ce morceau, Dauvergne fait souvent usage des frottis de *trémolos* si caractéristiques de la symphonie italienne de ce temps ; sa dynamique, très variée, se plie aux dispositifs agogiques de la mélodie, et fournit des effets comme le suivant :



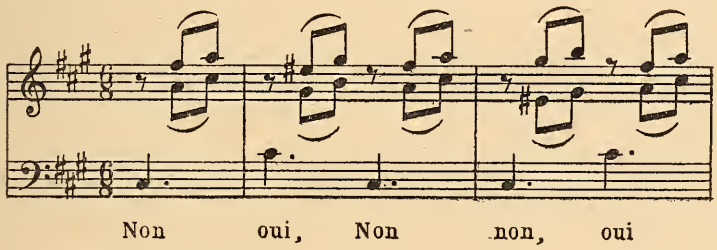
On observe aussi le *trémolo* à notes jaillissantes, dont on attribuait l'invention et le monopole à l'école de Mannheim :



Passons à la pièce : L'air de Lubin (*Allegro* 3/4) : « On ne peut trop tôt se mettre en ménage », accompagné du quatuor d'archets, s'enlève gaiement, avec une allure piquée. A l'exemple des Italiens, le musicien procède par redites d'incises mélodiques, sur des répé-

titions de paroles. C'est un air à *da capo*, écrit pour voix de basse[1].

La scène II débute par un dialogue en musique entre les deux compères : « Es-tu content ? Et toy, compère ? » Coupé de façon naturelle, ce dialogue donne l'impression d'une conversation vive et pressée. — Dans l'*Allegro* 6/8, chanté par Lubin, avec accompagnement du quatuor : « Margot, morbleu, est par trop joyeuse », Dauvergne s'essaye à tracer la psychologie de la fiancée de Lubin, et souvent, il y réussit. L'orchestre se montre attentif, et appuie immédiatement, par des dessins pittoresques ou par des dispositifs harmoniques, l'évolution des paroles : Margot « prend-t-elle feu » ? aussitôt, les violons effectuent d'actives batteries ; après les deux barres (l'air est à *da capo*), on veut nous peindre une femme qui a mauvais caractère : « La voilà quinteuse, fâcheuse », « dites-lui oui, elle répond non » ; les violons dessinent alors une menue figure de deux notes, pendant que la basse, à deux octaves différentes, ponctue la querelle, en frappant sèchement la dominante de fa dièze mineur :

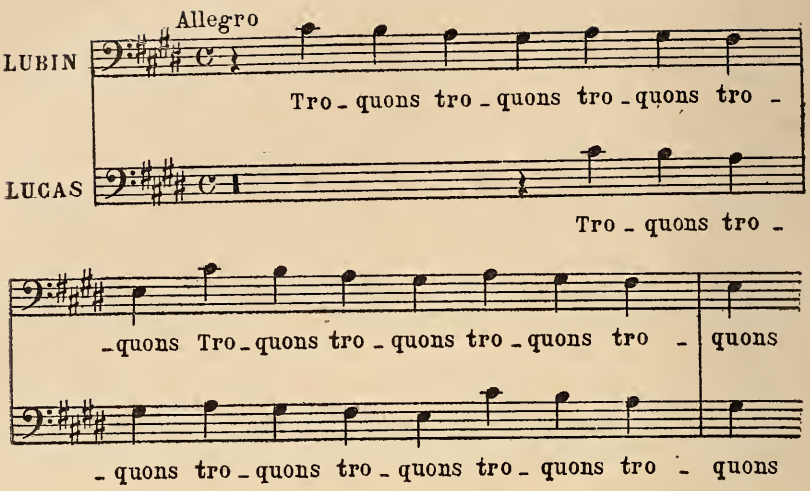


A la fin de l'air, la brouille s'accentue : cris, soufflets, et « le bonnet vole »[2].

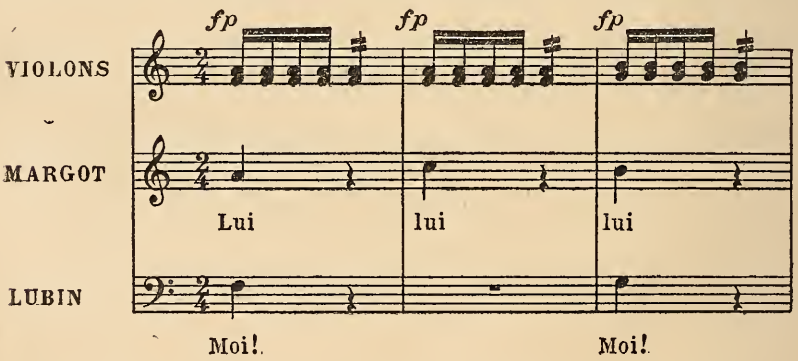
Rien de plus amusant, dans la note bouffe s'entend, que le duo en mi majeur qui suit, et dans lequel les deux nigauds se décident à troquer leurs belles. Un thème franc et énergique passe aux deux voix avec le soutien d'un orchestre très vivant. A satiété, Lubin et Lucas répètent, en canon, sur le même motif carillonnant : « Troquons, troquons. »

1. La musique se répète textuellement sur « n'est par un sot » (*bis*), par exemple. Cet air est noté dans l'édition de 1785, sous le numéro 1 ; il y a 7 ariettes notées dans cette édition.

2. Ariette notée N° 2.

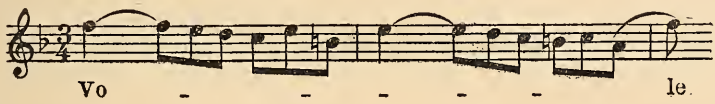


La scène suivante rassemble les quatre personnages et s'ouvre par une « Ariette en quatuor » (*Allegro* 2/4, la mineur) : « Et non, c'est luy, et non c'est moy », qui apporte un bon exemple de l'imitation par Dauvergne des modèles italiens. Écrite toute entière en style syllabique, les couples de voix comprenant chacun une voix de femme et une voix d'homme, elle laisse alterner ceux-ci, au moyen de petites formules acérées ou de simples interjections, qui jaillissent au sein du bourdonnement des batteries des violons, batteries nuancées, à la façon italienne, de *fp*. soudains[1] :



1. Dans les *Troqueurs*, la dynamique de Dauvergne est beaucoup plus étudiée et beaucoup plus expressive que dans les œuvres instrumentales de lui que nous avons examinées dans l'*Année musicale* de 1911 (p. 61).

Après ce jeu d'interjections, que l'on peut comparer au duo « Sei compito » du *Chinois*[1], les quatre voix, réunies, jacassent ensemble : « Eh ! non, c'est lui, eh non, c'est moi ». Ce quatuor faisait l'admiration de Contant d'Orville qui assurait que rien n'est plus vif et plus brillant[2]. Puis, c'est l'air de Margot (*Allegro*, 3/4 fa majeur) : « D'un amant inconstant », où l'épithète d'inconstant repose sur des formules rythmiques instables, boîteuses, et où le mot « vole » entraîne de fraîches vocalises en triolets :

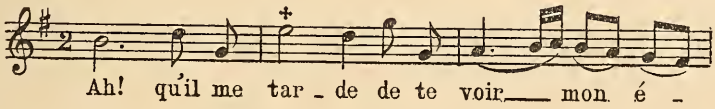


L'ariette est jeune, de caractère pastoral du plus gracieux effet[3].

Quant à Fanchon, elle utilise simplement l'air connu : « Pourvu que Colin ! ah ! voyez-vous », pour chanter « lentement » : « On dit que l'hymen est bien doux. »

Dauvergne, qui semble affectionner les « ariettes en quatuor[4] », termine la scène par un ensemble de quatre voix : « Changeons ma chère. » (*Allegro* 2/4, sol majeur) de style martelé, décidé, dans lequel quatre voix scandent leurs « Troquons, troquons » avec une pointe de mélancolie, esquissée par une modulation vers la sous-dominante ut.

Maintenant, le troc est consommé : voici Margot face à face avec Lucas[5]. Tout d'abord, elle feint de se montrer douce et enjôleuse, et chante : « Ah ! qu'il me tarde de te voir mon époux ! » sur une mélodie très flexible, très enveloppante, aux grands bonds d'octave :



1. *Il Cinese rimpatriato* Duetto : « Sei compito e sei bellino » entre Argèse et Vessore.

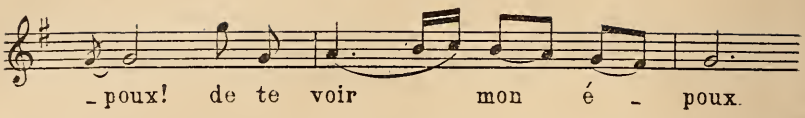
2 Contant d'Orville. *Loc. cit.*, p. 17.

3. Ariette notée N° 3 de l'édition de 1785.

4. *Les Troqueurs* contiennent trois « Ariettes en quatuor ». Aucune d'elles ne figure parmi les ariettes notées inscrites à la suite du livret.

5. Scène IV.

6. Ariette notée N° 4 de l'édition de 1785.

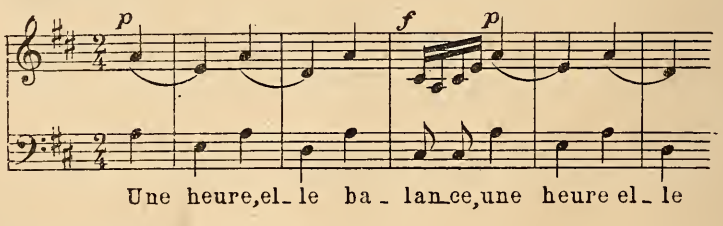


Mais, que Lucas prenne garde ; ce n'est là qu'un exorde insinuant, qu'une tactique trompeuse. Bientôt, sur les mots : « Prends garde d'être jaloux », la symphonie devient saccadée, menaçante. Des indications de mouvement très précises jalonnent la transformation progressive des sentiments de la fiancée d'occasion, et voici que l'horizon s'obscurcit ; c'est *Andante*, que Margot commence à énoncer ses menaces : « Car autrement, » puis *Allegro :* « je fais serment » et enfin *Presto :* « que le tapage, » pendant que l'orchestre s'emporte en grondements et en batteries de fâcheux augure.

C'est Lucas qui ouvre la scène V, avec un *Récit accompagné*, suivi du *Larghetto* aux petites notes gémissantes : « Pauvre Lucas, quelle est ta peine [1] », après lequel un *Allegro* 12/8 désolé déchaîne des batteries de croches dans tout l'orchestre.

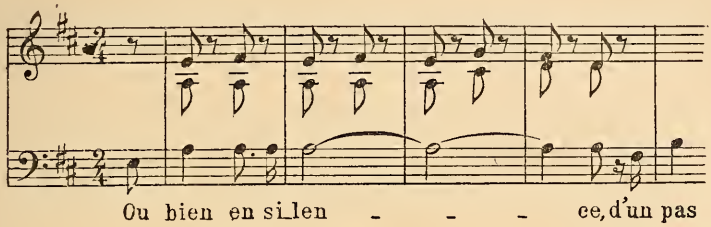
Avec la scène VI, on retrouve Lubin dont le monologue exprime les amers regrets que lui cause l'échange auquel, imprudemment, il a consenti. Cet air (*Allegro* 2/4, ré majeur), qui débute par « Sa nonchalance », est, sans contredit, un des plus intéressants de la partition [2].

Il est précédé d'une vive ritournelle ; Lubin veut nous tracer un portrait musical de sa nouvelle fiancée, portrait peu flatteur en vérité. Lente, nonchalante, elle ne sait prendre une décision ; et un rythme mollement balancé de noires se coupe de sursauts brusques, en doubles croches, exécutés *forte*, comme pour traduire, de ci, de là, une sorte de réveil, de retour à l'activité, abandonné aussitôt qu'ébauché :

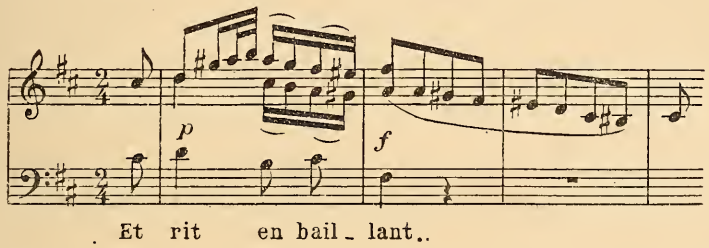


1. Ariette notée N° 5 (Édition de 1785).
2. Ariette notée N° 6 (Édition de 1785).

Plus loin, c'est la démarche chancelante de la belle et les violons battent des croches, comme estompées, d'allure incertaine, pendant que la voix tient sur le mot « silence » une longue pédale de dominante :



Et, enfin, cette étonnante traduction du « rire en bâillant » qui confine à l'onomatopée, avec sa curieuse modulation :



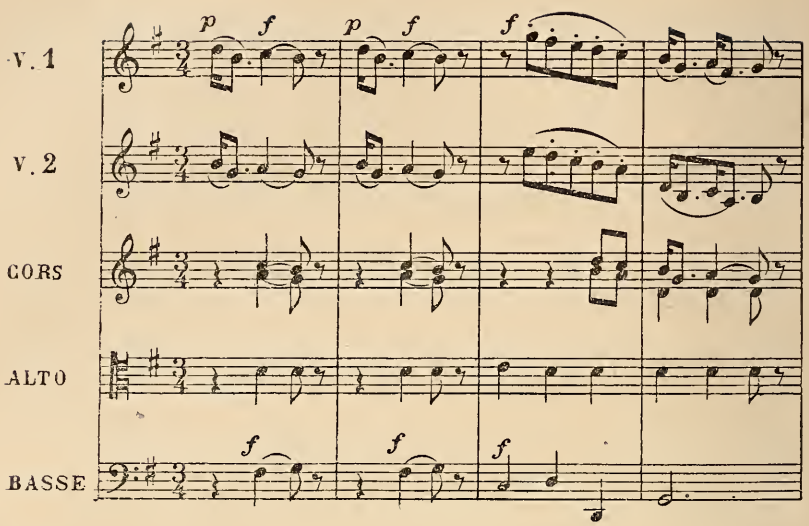
Nous signalerons, dans la scène VII (Margot-Lubin), l'air dialogué (*Allegro* 3/8, sol majeur) : « Sans rire, comment va le désir[1] ».

L'intermède se termine par une « ariette en quatuor » où les deux cors viennent se joindre aux instruments à cordes en même temps que deux hautbois. L'ensemble forme un petit chœur habilement dialogué, les voix féminines s'opposant au groupe des voix masculines sur les mots : « Vous avez fait la loi[2] ».

Enfin, vient un important Ballet, qui ne comprend pas moins de neuf numéros : d'abord, une « marche gaye » avec cors, puis un *Andantino* 2/4, dans lequel ces instruments collaborent à l'exposition thématique. Ensuite, vient un *Largo* 3/4, très nuancé et où les cors appuient l'accentuation dynamique, ainsi que le montre l'exemple ci-après :

1. Ariette notée N° 7 (Édition de 1785).

2. Cette conclusion, par un ensemble vocal, est bien dans le style des intermèdes bouffes.



Il est suivi d'un *Allegro,* de *deux Tambourins*, le premier en majeur, le deuxième en mineur sur la même tonique (sol), auxquels prennent part des petites flûtes à côté des premiers violons, tandis que les basses se renforcent de la sonorité comique des bassons, enfin de deux *Menuets* qui précèdent une *Contredanse* où sonne tout l'orchestre (quatuor, petites flûtes, cors et bassons). Cette *Contredanse,* divisée en cinq couplets, présente, dans le dernier, d'intéressants détails d'instrumentation, car on y voit les petites flûtes et le deuxième cor tenir des pédales au-dessus et au-dessous du ramage des violons.

La brève analyse qui précède nous fait voir que les *Troqueurs*, tout en s'affirmant extrêmement rapprochés des intermèdes italiens, et par leur sujet, et par le caractère de leurs ariettes, rappellent aussi les pièces foraines. Si l'opéra bouffon de Dauvergne, à l'exemple de ces deux sortes d'ouvrages, rentre partiellement dans le genre *Pasticcio*, il contient cependant beaucoup plus de musique originale que de musique empruntée, car, sur un ensemble de quatorze morceaux, douze sont originaux. Il se distingue des pièces du théâtre de la Foire en ce que le *parlé* fait place au *récitatif* à l'italienne, et en ce qu'il élimine la partie vocale du *Vaudeville final.* Mais les *Tambourins,* les *Menuets* et la *Contredanse,* qui le terminent, le replacent dans la tradition française.

On a soutenu que Dauvergne avait remanié ses *Troqueurs*[1], que le livret avait été publié d'abord, avec un titre différent de celui de la partition parue plus tard, alors que le musicien pouvait se prévaloir de fonctions officielles, et on a remarqué, à l'appui de cette thèse, que la partition gravée ne contient pas les airs connus qui figurent sur le livret. Mais les ariettes notées à la fin de celui-ci ne comprennent pas davantage les deux airs connus de la pièce, et la partition reproduit toutes celles qui accompagnent le livret[2]. De plus, dans l'état actuel de notre documentation, aucun fait précis ne permet de corroborer la différence de dates qu'on a voulu imposer au livret et à la partition. Il n'est pas possible, non plus, de tirer argument de la qualité d'ordinaire de la musique de la chambre du roi et de l'Académie Royale, que prend Dauvergne sur le titre de la partition, pour dire qu'il ne publia celle-ci qu'une fois parvenu aux honneurs, car nous savons que Dauvergne appartenait dès 1744, soit près de dix ans avant l'apparition des *Troqueurs*, à la musique royale et à l'orchestre de l'Opéra.

Nous ne pouvons admettre davantage l'assertion suivant laquelle les couplets en vaudevilles des *Troqueurs* sont aussi nombreux que les couplets en ariettes[3], puisque les premiers ne consistent qu'en deux airs connus. Aussi inexacte nous semble l'appréciation de M. Font, lorsque cet auteur déclare « qu'entre les uns et les autres, la différence musicale est peu sensible ». En revanche, nous souscrivons pleinement à sa conclusion qui justifie, croyons-nous, l'étude à laquelle nous venons de nous livrer : « Pour la première fois, en France, un poète avait écrit un livret d'opéra-comique, et un compositeur une partition. » Désormais, le sort de la comédie-vaudeville se trouvait réglé. *Les Troqueurs* lui avaient porté un coup fatal.

L. De La Lauvencie.

1. J. Tiersot : *Histoire de la Chanson populaire en France*, pp. 520-521.

2. Seules, les ariettes en quatuor ne sont pas publiées à la suite du livret.

3. A Font : *Favart, l'opéra-comique et la comédie-vaudeville aux* XVIIe *et* XVIIIe *siècles*, (1894), p. 264.

LA

CRITIQUE MUSICALE DANS LES « REVUES » DU XVIIIe SIÈCLE

INTRODUCTION

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE LA REVUE AU XVIIIe SIÈCLE

Nous nous proposons, dans les pages qui vont suivre, d'étudier simplement la manière dont les pièces satiriques du XVIIIe siècle ont parlé de la musique et des musiciens de leur temps. Cette enquête ne saurait être définitive : la littérature théâtrale constitue pour cette période un fonds considérable dont le dépouillement, même au point de vue restreint qui nous occupe, exigerait plusieurs années de travail ; à côté des collections d'imprimés et des dépôts publics de manuscrits, il existe des bibliothèques particulières fort riches; de plus, on n'a pas joué seulement des Revues à la Comédie-Italienne et à l'Opéra-Comique, voire même à la Comédie-Française ; on en a donné, surtout vers la fin du siècle, sur de nombreux théâtres de société, et cela n'est point fait pour faciliter les recherches [1].

Il n'entre pas dans notre dessein d'esquisser une histoire de la Revue sous l'ancien régime, encore que le sujet, resté neuf ou à peu près jusqu'ici [2], soit de ceux qui sollicitent vivement. Mais il est indispensable de préciser le sens et la donnée de ces pièces, de marquer les caractères généraux qui les relient aux goûts littéraires et mondains du XVIIIe siècle.

1. Pour la date exacte, les auteurs, le lieu de représentation de toute Revue mentionnée, nous renvoyons au tableau chronologique placé à la fin de ce travail.

2. Un excellent article de M. d'Estrée sur les origines de la Revue, d'utiles indications de M. Lanson sur la Parodie, trente pages bien superficielles de M. Robert Dreyfus. Pour le détail, voir notre bibliographie.

*
* *

Le mot même de « Revue » appliqué à l'ensemble de ces pièces est une manière d'anachronisme; il n'apparaît guère avec son sens actuel qu'au début du Consulat[1]. Quant au terme de « Revue de fin d'année », il n'a aucune signification réelle : sous Louis XIV, sous Louis XV, comme au xxe siècle, on jouait des Revues en toute saison et plus spécialement au printemps et en été, à cause des grandes foires parisiennes dont ces pièces dépendaient. Jusqu'à la Révolution, elles ont porté le nom invariable de *Pièces à tiroirs,* c'est-à-dire de comédies sans nœud et sans dénouement qui ne sont qu'une suite de scènes. La comparaison s'explique d'elle-même; c'est dans ce sens que Frère Jean des Entommeures parlait à Gargantua de son bréviaire comme d'un « tirouer[2] ». Grimm s'est chargé de donner une excellente définition du genre, en rendant compte des *Tableaux* de Panard (1747) : « *Tous ces personnages forment chacun une scène qui n'a nulle liaison avec celle qui la précède ou qui la suit et c'est ce que nous appelons des scènes à tiroirs; chaque scène produit différents portraits*[3] ». Le terme n'est du reste employé que par les critiques dramatiques et les amateurs; pratiquement, les Revues sont désignées sous les noms les plus divers. Le Sage les appelle ordinairement des prologues, parce qu'elles précèdent une véritable comédie sans divertissements. C'est ainsi que le *Temple de l'Ennuy* sert de prologue au charmant *Tableau du Mariage;* les nombreuses Revues écrites pour l'ouverture ou la clôture de la Foire Saint-Germain et de la foire Saint-Laurent ne sont que des prologues; après 1730, ce seront surtout des comédies, des comédies en vaudevilles, avec divertissements, des opéras-comiques. Favart, dans sa *Soirée des Boulevards*, se sert du terme plus délicat d' « ambigu mêlé de scènes, de chants et de danses » et ce titre convient à merveille à l'aimable régal que le poète offrait aux habitués de la Comédie-Italienne.

Est-ce à dire que le mot de Revue n'ait point fait son apparition avec le sens que nous lui donnons aujourd'hui ? Il s'en faut de beaucoup. En 1718, Fuzelier fait jouer par les marionnettes de Francisque

1. R. Dreyfus, *op. cit.*, p. 34.
2. *Gargantua*, I, 41.
3. Ed. Tourneux, I, 101.

sa *Revue des Amours*[1], où les différents amours, grivois, platonique, romanesque, passionné, subissent une inspection militaire, ce qui est bien la signification primitive attachée à notre mot ; le sens s'élargit peu à peu. En 1728, Dominique et Romagnesi donnent à la Comédie-Italienne la *Revue des Théâtres*, véritable prototype de nos pièces modernes. En 1753, le pamphlétaire Chevrier écrit une nouvelle *Revue des Théâtres* ; dans la seconde moitié du siècle le terme est consacré, quoiqu'il soit, je le répète, d'un emploi peu courant.

Au reste le titre seul ne suffit pas à déterminer le genre Revue; il en est d'excellentes au XVIIIe siècle qui se décorent du nom d'opéra-comique, alors qu'aujourd'hui l'étiquette de Revue est souvent portée par les spectacles les plus incohérents. Les œuvres qui nous intéressent seront donc déterminées par leur contenu et nous n'accueillerons que les pièces d'actualité, à intentions satiriques et à couplets ; ce sont là les trois conditions essentielles. Les couplets sont d'une grande importance, puisque les Revues ont rarement l'honneur d'une musique spécialement composée; en 1713 comme en 1913, ils utilisent uniquement les *vaudevilles*[2], c'est-à-dire les chansons, souvent fort anciennes, dont l'air original, devenu populaire, peut être appliqué à d'autres paroles[3]; tout vaudeville de Revue porte en tête son *timbre*, le premier vers du refrain ou du premier couplet, lequel suffit à caractériser ledit vaudeville. L'emploi même de ces chansons échappe au cadre de cette étude et se rattache à l'histoire, si vivante, de la musique dans les théâtres de la Foire ; nous prenons ici les pièces telles qu'elles sont données par les textes. L'absence de couplets suffit à éliminer un grand nombre d'œuvres satiriques qui ne sont autres que des comédies de mœurs d'une allure fantaisiste ; tel est le cas de certaines pièces de Boissy, intéressantes par ailleurs : *le Triomphe de l'Intérest*, qui met en scène le monde de la finance (1737), ou *la Folie du Jour*, qui raille la mode des comédies de salon (1758).

Nous écarterons également un genre qui est apparenté à celui de la Revue : la *parodie*. Les parodies sont bien des pièces d'actualité, mais elles tournent dans un cercle étroit, tracé d'avance par le

1. Ms. fr. 9.336.

2. Sur le rôle du Vaudeville au XVIIIe siècle, cf. Tiersot, *op. cit.* pp. 234 et suiv. Le mot de comédie-vaudeville semble apparaître en 1782 avec de Piis et Barré.

3. Cette opération, dans le langage du temps, s'appelle *parodier*.

drame ou l'opéra qu'il s'agit de critiquer; elles sont donc déterminées par des conditions antérieures et ne peuvent guère briller de l'aimable fantaisie qu'on cherche dans une Revue [1]. Au XVIIIe siècle on voyait dans la parodie un genre encore inférieur à celui des pièces à tiroir. « C'est, dit fort bien Piron dans l'*Antre de Trofonius*, un laboratoire ouvert aux petits esprits malins qui n'ont d'autres talents que celui de savoir gâter et défigurer les belles œuvres. » On trouverait pourtant dans plusieurs parodies quelques bonnes scènes de Revue. Les deux genres ont les mêmes auteurs : Le Sage, Fuzelier, Panard, etc. ; il est remarquable que les meilleurs de ces écrivains, Piron et Favart, comptent à leur actif plus de parodies que de Revues [2].

*
* *

Tels sont les caractères généraux qui ont présidé à notre choix et nous ont fait retenir une centaine de Revues où la critique musicale joue un rôle à noter. On en pourrait trouver d'autres au XVIIe siècle ou même avant, sans remonter jusqu'à Aristophane. Dès 1630 on représente un certain nombre de Ballets-revues dont quelques-uns sont fort piquants [3]. Voici en 1640, *les Grippés à la mode*, en 1647 les *Rues de Paris*, en 1660 l'*Intrigue des carrosses à cinq sous*, en 1682 la *Rue Saint-Denis*, en 1683 le *Mercure Galant;* Corneille sacrifie au genre dans sa *Galerie du Palais*, Molière dans l'*Impromptu de Versailles, la Critique de l'École des Femmes*. Mais en somme la Revue ne se trouvera guère organisée qu'à la Comédie-Italienne, sous Louis XIV et surtout dans les théâtres de la Foire, sous la Régence.

D'une façon générale le domaine de cette Revue est moins vaste que de nos jours, parce qu'elle s'interdit les personnalités, les allusions indiscrètes ou blessantes qu'elle remplace volontiers par des

1. Sur les parodies, cf. Georgy Calmus : *Zwei Opern-Burlesken aus der Rokokozeit*. Berlin, 1912, in-4°, introduction, pp. V-XXII.

2. Nous ne mentionnerons pas les *parades* qui contiennent pourtant, en dehors de leurs gauloiseries, quelques scènes de Revues. Les événements qui les inspirèrent sont des commérages de quartier ou des aventures de mœurs sans intérêt général. Thomas Gueullette parle de ses divertissements d'Auteuil « toujours nouveaux et variés par les danses et les couplets de chansons composés par MM. Dumont et Deschamps sur tout ce qui se passait à Auteuil et dans les villages voisins ». Cf. le chapitre de MM. d'Alméras et d'Estrée.

3. Cette question, qui nécessiterait une étude spéciale, a été bien esquissée par M. P. d'Estrée dans son article sur *les Origines de la Revue*.

lieux communs. La vie parisienne, le monde des théâtres, les mœurs et les modes, voilà les horizons principaux que découvre sa fantaisie ; la littérature ou même la musique n'apparaissent que d'une façon plus éphémère.

Rien de ce qui touche la vie de Paris ne laisse les auteurs indifférents ; comme aujourd'hui, les rues, les cris de Paris, les moyens de communication, les grands travaux, les endroits à la mode fournissent une matière inépuisable à la verve satirique ; Mongin consacre une pièce aux Promenades de la grand'ville ; Boisfranc décrit spirituellement les Bains de la porte Saint-Bernard dans une excellente comédie-revue où se déroule une véritable intrigue. A cette époque de nombreuses Revues contiennent des scènes ajoutées suivant les besoins de l'actualité, ce qui accentue encore le rapprochement avec les nôtres. Dans la *Foire Saint-Germain*, on trouve cette note accompagnant une scène nouvelle : « Ce qui donna lieu à cette scène fut que deux femmes, chacune dans son carrosse, s'étant rencontrées dans une petite rue de Paris, trop étroite pour donner place à deux carrosses de front, ne voulurent reculer ni l'une ni l'autre et ne cessèrent point d'embarrasser la rue jusqu'à l'arrivée d'un commissaire qui pour les mettre d'accord les fit reculer toutes les deux en même temps, chacune de son côté[1]. » On voit que Regnard était à l'affût de toutes les nouveautés parisiennes, si mince que fût leur importance. De nombreux actes se déroulent soit à Montmartre, autour du cabaret de Porcherons, soit sur la ligne des Boulevards. Dans *Arlequin Endymion*, la scène représente « la montagne de Montmartre et quelques cabarets des Porcherons ». Même décor dans la *Revue des Théâtres* de 1728. *Momus, censeur des théâtres*, tient ses assises dans la plaine des Sablons. Anseaume et Hautemer décrivent longuement, en 1753, les charmes du Boulevard qui a remplacé le Cours-la-Reine et les Tuileries ; ils mettent en scène les personnages les plus divers : la marchande de plaisirs, la savoyarde qui montre la lanterne magique, l'arroseur, etc. *La soirée des Boulevards* s'offre dans le même cadre. Quoique la plupart des Revues se passent à Paris, on trouverait des scènes analogues pour les grandes villes de province : c'est ainsi qu'une pièce de Biancolelli s'appelle *La promenade des Terreaux*.

1. *Théâtre* de Gherardi, t. VI, p. 305.

Un des principaux éléments de l'activité parisienne est la vie théâtrale. Nous aurons l'occasion au cours de cette étude de relever ce qui touche à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique, aux nombreux démêlés que les trois spectacles eurent entre eux pendant tout le XVIIIe siècle. Le début et la clôture des saisons théâtrales, les divers incidents de la Foire, les querelles des acteurs, tout est prétexte à des scènes plus ou moins pittoresques. C'est ici d'ailleurs un domaine où la parodie empiète forcément sur le terrain de la Revue. Le défilé des pièces nouvelles entraîne l'examen de leurs ridicules et l'imitation de leurs interprètes, principe que Molière avait déjà appliqué dans son *Impromptu de Versailles,* et auquel nul ne faillira. Il est facile de remarquer que de nombreux titres de Revues sont empruntés à la langue du théâtre : ce sont des Acteurs déplacés, des Spectacles malades, des Opéras de campagne, de village, sans compter le Départ, le Retour, la Désolation de l'Opéra-Comique, etc.

Ces sujets sont en somme assez extérieurs aux mœurs même du temps ; ce goût du théâtre, fort développé sous Louis XV, tous les siècles l'ont connu à des degrés divers. Mais plusieurs Revues pénètrent cette époque dans sa vie plus intime, fouillant des traits de caractère, faisant jaillir cent défauts cachés ; avec les pièces de Panard, la Revue se haussera même jusqu'à la psychologie la plus délicate.

On raille les Français dans la préférence qu'ils marquent aux nouveautés venues de l'étranger et l'anglomanie reçoit de terribles coups. Dès juillet 1677, voici la *Propreté ridicule,* en 1680, *le Remède Anglois ou le Prince de Quinquina* ; un siècle plus tard, c'est le thé à l'anglaise qui défraye la chronique. La littérature et les modes constituent un fonds inépuisable ; les tomes IV, V, VI du *Théâtre de Gherardi* contiennent de nombreuses Revues dont les scènes principales roulent sur de semblables sujets. Vers 1750, c'est au personnage du petit-maître, ancêtre du snob, que l'on s'attaque surtout : Panard, dans le *Magasin des Modernes* et Favart, dans sa *Soirée des Boulevards* décrivent de la façon la plus spirituelle son extérieur et ses goûts. Tout cela reste assez bénin et la plume des revuistes ne fait qu'égratigner. Du reste, à travers toutes les modes et toutes les fantaisies, ils recherchent, ils admirent ce je ne sais quoi de léger, d'harmonieux et de pimpant qui sauve de tous les excès l'esprit parisien et le goût français :

Piron l'appelle volontiers le Caprice et Carolet le désigne sous le nom singulièrement moderne de l'Allure. *L'Allure*, c'est le titre d'une charmante pièce qu'il fait jouer à la Foire en 1732 ; fille du Caprice, l'Allure transforme les gens les moins dégourdis en vrais Parisiens ; devenue la commère de la Revue, elle reçoit une foule de clients, par exemple un paysan qui se plaint que sa femme a trop d'allure ; mais, remarque finement Carolet, si l'allure ressemble parfois au véritable goût, gardons-nous de la confondre toujours avec lui. Panard arrive dans ce genre à une grande maîtrise, lorsqu'il écrit son *Fossé du Scrupule*, ou son *Académie Bourgeoise*. Ce saut léger que font par-dessus le fossé du scrupule les hommes tourmentés d'une vive tentation, c'est une trouvaille fort ingénieuse que le poète enrichit des ornements délicats de son style. Dans l'*Académie Bourgeoise*, Bélise, femme savante, prétend réunir chez elle tous les talents ; on voit s'offrir à elle un marchand d'esprit, puis Dorimène qui fait de la mauvaise peinture, Orphise qui se pose en interprète de la langue française et développe sa méthode dans des couplets charmants : « Quand une dame dit dans une compagnie : Madame une telle a le plus joli bras du monde, cela ne veut-il pas dire : regardez le mien, il est encore plus beau ? Une soubrette à qui un amant demande l'heure de voir sa maîtresse lui répond froidement : je n'en sçais rien ; cela ne signifie-t-il pas : j'ai besoin d'une montre d'or pour vous indiquer cette heure-là ? Un marchand qui vous dit : je vous vends cela en conscience, n'est-ce pas comme s'il disoit : je vous vends cela un peu cher, mais il faut que vous me dédommagiez des banqueroutes et des non-valeurs ? » Arrivée à cette hauteur, la Revue devient une véritable comédie ; mais Panard cherche plus que les intentions satiriques ; il affiche sincèrement des soucis de moralisation et toute sa philosophie tient dans l'aimable vaudeville qui termine l'*Académie Bourgeoise :*

Fronder dans des couplets brillans,
Et par quelques refrains saillans,
L'inconstance de nos galans,
    C'est un badinage ;
Parvenir à les corriger,
Les résoudre à ne plus changer,
Fixer leur cœur toujours léger,
    C'est un ouvrage.

On voit dans quelle mesure l'Allusion, indispensable soutien de la Revue contemporaine, figure dans les pièces du XVIIIe siècle. Les événements extérieurs, la politique y tiennent bien peu de place ; on sent la verve des revuistes bridée par une autorité toute-puissante qui leur interdit de penser aux affaires du royaume et leur esprit est aussi habile à nous prôner les plaisirs, qu'à nous voiler les misères de Paris. C'est là sans doute une des différences les plus considérables qui séparent les revuistes d'aujourd'hui de leurs ancêtres. Pourtant les guerres et les victoires ne laissent pas ces derniers indifférents : les vicissitudes de la guerre de Sept Ans inspirent de nombreuses scènes, dont les plus parfaites sont peut-être celles de Favart, dans cette *Soirée des Boulevards* que nous avons à mentionner sans cesse. Voici par exemple les *Amours Grenadiers*, joués à la Foire Saint-Laurent le 9 septembre 1756, à propos de la prise de Port-Mahon, le *Quartier Général*, représenté à la Foire Saint-Laurent le 27 août 1757 « à l'occasion de la bataille gagnée sur les Anglois par l'armée du Roi »[1].

Enfin la Revue au XVIIIe siècle ne fait pas de personnalités, sauf quand il s'agit d'acteurs et d'actrices. Aujourd'hui toute pièce satirique vit des attaques dirigées contre les hommes du jour, répétées avec obstination et monotonie. Rien de pareil sous Louis XV et cela se passe d'explications. Ce n'est point à dire que la Revue vive en dehors de tout bruit de ville et de cour : le Théâtre-Français donne le 5 novembre 1725 l'*Impromptu de la Folie,* de Le Grand, dédié au seigneur Aymon, général de la calotte[2] et Le Sage écrit à la même époque une pièce amusante sur le *Régiment de la Calotte*. Mais ici encore les allusions restent vagues ou du moins nous paraissent telles aujourd'hui. Lorsque Valois d'Orville et L'Affichard donnent l'*Antiquaire* à la Foire Saint-Laurent le 7 juillet 1742[3]; lorsque Boissy écrit en 1745 son *Plagiaire* pour la Comédie-Française[4], il est bien probable que tous deux ont en vue quelque personnalité dont leurs spectateurs puissent saluer les ridicules. Si nous décou-

1. *Nouv. Th. de la Foire*, t. III.

2. Le Régiment de la Calotte, fondé par quelques esprits facétieux, enrôlait tous ceux qui se distinguaient par quelque folie marquée ou quelque trait ridicule. Cf. sur ce sujet la pièce de Le Sage et d'Orneval (*Th. de la F.*, t. V, pp. 1-46, 1er septembre 1721).

3. Ms. fr. 9319, fos 339 et suiv.

4. 1er juillet 1745, avec musique de Grandval. *Théâtre* de Boissy, t. VIII.

vrons peu de chose, c'est que beaucoup nous échappe. Le même Boissy, dans sa *Folie du Jour,* ne semble pas choisir au hasard, lorsqu'il nous transporte à la campagne, dans un château où l'on va jouer le *Comte d'Essex*[1]. C'est ainsi qu'un des hommes les plus remarqués, le fermier général La Pouplinière, se trouve en butte à plusieurs reprises aux sarcasmes des revuistes. Une scène comique qui s'était déroulée dans ses jardins de Passy, en 1753, et dont Marmontel avait été la victime, inspire sur-le-champ au poète Bret son *Parnasse moderne* où il raille cruellement les beaux esprits qui formaient l'escorte habituelle du financier. Je n'ai pu jusqu'ici retrouver la pièce de Bret, mais quelques lignes d'argument montreront qu'il avait dû infliger des blessures assez sérieuses : « Les beaux esprits du tems viennent rendre leurs hommages à un nouvel Apollon qui règne sur un nouveau Parnasse. Cet Apollon est une espèce de Momus qui paroît avec tous les attributs de la Folie. Un âne mis en place de Pégase est la monture des courtisans du nouveau Dieu du sacré vallon. Les plus sots de nos poètes sont ceux à qui on fait le plus d'accueil[2]. » Nous étudierons plus loin les Revues où La Pouplinière paraît à l'occasion de la Querelle des Bouffons.

Ce sont là, semble-t-il, des exemples isolés ; les héros des Le Sage et des Panard ne sont guère que des personnages allégoriques et je ne sais s'il n'y a point là quelque influence des opéras où l'on voyait danser avec la même sérénité toutes les vertus et tous les vices, sans oublier les Jeux, les Plaisirs et les Vents ; la Critique, l'Antiquité, la Nouveauté, l'Intrigue, l'Allure, le Vaudeville défilent à leur tour ; voici par exemple la liste typique des personnages dans les *Ennemis réconciliés* de Panard (1736) : la Concorde, l'Amitié, le Commerce vêtu en Hollandois, la Bonne Foy habillée en Suisse, la Reine, le Quart d'heure de Rabelais, un Peintre, un Musicien, la Danse, le Bon Sens, le Sçavoir, l'Intrigue, Mic-Mac, l'Innocence, Lisette ; rien en somme qui annonce quelque actualité. C'est pourtant le procédé ordinaire ; nous y trouvons quelque fadeur, mais peut-être ne serait-il point sans charme de le reprendre aujourd'hui. Guyot de Merville inaugure un genre destiné au plus grand

1. *Ibid.*
2. *Dict. dramat.*, 1776, t. I, p. 478.

succès, lorsqu'il fait jouer à la Comédie-Italienne *les Dieux travestis ou l'exil d'Apollon* : les dieux, transformés en gens du monde, se trouvent réunis au Louvre, ce qui donne lieu à des scènes assez spirituelles.

Mais la vogue des rôles symboliques persista jusqu'au bout ; Chevrier écrivait en 1755 dans ses *Observations sur le théâtre* : « Si l'on veut réussir dans la Comédie allégorique, il est important de ne mettre sur la scène que de ces divinités badines qui, portant avec elles le sel de la critique, nous conduisent au temple de la vertu par le chemin des plaisirs[1]. »

*
* *

Tels sont les principaux sujets, parfois assez différents des nôtres, traités dans les Revues du XVIIIe siècle ; quant aux moyens d'action, ils sont à peu près les mêmes qu'aujourd'hui, puisque la façon de conduire une pièce à tiroirs ne peut guère changer. A défaut d'une virtuosité extraordinaire, il est difficile de donner à une Revue une intrigue qui ne soit pas factice ; et pourtant, au XVIIIe siècle comme à présent, les meilleures sont celles qui présentent un semblant d'action. Le plus souvent un personnage déterminé poursuit à travers un certain nombre d'expériences — qui donneront lieu à autant de scènes — la recherche d'un objet : plaisir, divertissement, nouveauté, etc. C'est ainsi que dans l'*Hiver*, de d'Allainval, Comus s'efforce de trouver des gens d'esprit qui contribueront par leurs divers talents à égayer l'hiver pendant son séjour en France. Ce personnage s'appelle aujourd'hui le « compère » de la Revue ; il joue déjà son rôle dans les Ballets-revues ; quant au terme lui-même, il paraît fort ancien : le compère peut être celui qui prête appui et protection à la Revue, mais il semble bien qu'il tire son origine des vieux Vaudevilles ; dans les *Couplets en procès* de Le Sage, la Revue est patronnée par le compère Flon-Flon et la commère Voire que l'on rencontrera à plusieurs reprises. Un des attraits principaux des pièces résidera dans le choix de ce personnage : les *Spectacles malades* montrent un médecin qui connaît le moyen de guérir tous les maux ; souvent c'est Momus qui passe la revue des théâtres,

1. *Observations sur le théâtre*. Paris, 1755. in-16, p. 16.

c'est le Dieu du goût qui vient inspecter ses États. Voici un argument typique, donné par Fagan pour son *Isle des Talens* (1743), où une fée sert de commère : « Après une affreuse tempête suivie du naufrage, Arlequin et ses camarades de voyage abordent comme ils peuvent dans une isle gouvernée par la fée Urgandina qui n'entend pas raillerie sur les Talens, puisque l'ignorance et la maladresse sont chez elles punies de mort. Pour se dérober à ce triste sort, chacun est obligé d'exercer en sa présence le Talent qu'il possède, la Poésie, le Chant, la Danse, la Déclamation... L'embarras d'Arlequin qui s'avoue le plus ignorant de tous les hommes et de Pasquin qui veut se dire maître de langues fournit à peu près tout ce que la pièce a de lazzis et de plaisanteries [1]. » Les compères les plus intéressants sont les personnages historiques, malheureusement rares ; déjà Boursault avait introduit le type d'Esope ; Carolet met en scène avec beaucoup d'esprit le vieux Diogène et sa lanterne ; cette *Lanterne véridique* servira pendant toute la pièce à démasquer les ridicules des hommes et des choses ; grâce à cet ingénieux expédient, l'action prend un véritable intérêt.

De pareilles Revues nous mettent tout à fait à l'aise ; qu'il s'agisse d'Esope, de Diogène ou de telle statue descendue de son socle pour visiter les magasins ou les boulevards, le « truc » reste le même. Il en est d'autres que nous retrouvons avec plaisir : dans *Arlequin Traitant*, Le Sage et d'Orneval inaugurent la scène de Revue dans la salle, en dissimulant un acteur au milieu du public ; depuis, le procédé a fait fortune [2]. L'*Allure* de Carolet fait apparaître un fiacre sur le théâtre ; et nous passons sous silence les innombrables pantomimes de la Comédie-Italienne, où l'on sent dans chaque pièce la recherche d'un « clou ». Enfin ces Revues n'ignorent point les tableaux et défilés d'ensemble, mais elle les gardent pour le Vaudeville final qui amène parfois une manière d'apothéose. Ce Vaudeville rassemble en effet la plupart des personnages et tire la morale de l'histoire. En 1753, Fagan fait défiler la suite complète des « Almanachs parlans, dansans, gesticulans » qui viennent faire leur cour à M. Oronte : ce sont les Almanachs des Dames, de Mathieu Landsberg, du Plaisir, de la Raison, de Prudence, de Médecine, l'Almanach

1. *Théâtre* de Fagan, t. I, p. 12. On trouvera la pièce dans le t. III, pp. 156 et suiv.

2. Cf Desboulmiers, *Hist. de. l'Op. Com*, I, 38.

Suisse[1]. Panard, dans le *Départ de l'Opéra-Comique*, introduit le Tableau des Jeux à la mode : le Quadrille, le Billard, les Quilles, le Trou-Madame, le Jeu d'oye, le Jeu de Paume[2]. On imagine facilement le luxe des costumes auxquels de semblables défilés pouvaient donner lieu.

*
* *

Il nous reste à indiquer rapidement quel est le style, le genre d'esprit de ces Revues. N'y cherchons rien de compliqué : chaque personnage y paraît à son tour — sans qu'aucun événement motive sa présence — récite ses couplets et s'en va de même. Dès les premières lignes, le compère ou la commère nous font connaître sans ambages le dessein qu'ils se proposent, la mission dont ils sont chargés ; ils auront soin de rappeler l'un ou l'autre au cours des scènes suivantes et ne manqueront point de s'écrier : « Quel est ce personnage nouveau ?... Qui êtes-vous, Madame ? ou : A qui ai-je l'honneur de parler ? » A quoi l'acteur interpellé répondra franchement : « Je suis l'Opéra-Comique, ou le Boulevard, ou le Quart d'heure de Rabelais... » C'est la simplicité même et, à vrai dire, on ne connaît guère d'autres moyens de procéder.

Nos Revues actuelles vivent sur les à-peu-près, les calembours, qui remplissent des scènes entières, émaillent les couplets et débordent sur la musique ; rien de pareil au XVIIIe siècle ; on méprise l'esprit de mots qui n'apparaîtra guère que sous Louis XVI. Jamais on ne ridiculisera le nom d'un personnage ; jamais on n'emploiera les équivoques pimentées ou simplement obscènes qui font la gloire de nos revuistes. La grivoiserie est ailleurs, dans les romans, dans les tableaux, dans les livres illustrés, dans les spectacles fantaisistes et les parades des théâtres particuliers ; elle est absente des Revues où on s'empresserait de l'aller chercher. Ce que préfèrent Piron ou Panard, c'est par exemple une équivoque qui portera sur une scène ou même sur une pièce entière (voyez la *Rose* de Piron ; chef-d'œuvre du genre) ; du mot vif qui terminera un vaudeville, ils ne semblent pas se soucier. Prenons un thème éternel comme celui-ci :

1. *Théâtre*, t. III, p. 312. — Cf. dans le même genre *les Étrennes ou la Bagatelle* de Boissy (*Théâtre*, t. V, 1734).

2. *Théâtre*, t. III, p. 355.

qu'importent que les filles d'opéra aient du talent, pourvu qu'elles soient gentilles ! Combien il nous apparaît riche de développements, à quels jeux de mots plus ou moins musicaux ne prêterait-il pas ? Au XVIIIe siècle il est tout simplement indiqué, et le mot de « gentilles » est le seul que porte le texte.

Mais si la gauloiserie est tout à fait absente de ces pièces, où elle a sa place naturelle — avouons-le, — qu'y saurions-nous chercher aujourd'hui ? D'autres choses, qui peut-être tombent moins sous la main : une atmosphère de lumière, de gaieté, ce je ne sais quoi d'élégant, de galant et de preste qui semble le style de la bonne compagnie sous Louis XV, ce désir de plaire qui n'impose point ses traits d'esprit au public, mais qui paraît solliciter sa collaboration, et souplement, l'entoure de cordialité et de bonne humeur. Rien de plus communicatif que la verve des Piron et des Panard, qui s'épanouit dans une forme d'une précision et d'une tournure admirables. Les couplets de Panard sur les Héros de l'Opéra, sur les Jeux à la mode ou sur les plaisirs des Petits-maîtres sont des morceaux dignes... de ne pas figurer dans les anthologies. Ces bons poètes ont suivi les conseils que Le Sage et d'Orneval leur donnaient en 1721 par la bouche de Thalie :

Voulez-vous avoir tout Paris ?
Donnez-lui d'aimables folies,
Des couplets de bon sens pétris
Et pleins de brillantes saillies :
Vous plairez par ce moyen-là ;
Les Jeux de votre voisinage
Deviendront, s'ils n'ont point cela,
Aussi déserts qu'un Hermitage[1].

On voit quel aspect présentent généralement ces Revues et dans quel esprit elles ont été conçues. Le bon sens et la gaieté sont les qualités que les auteurs y recherchent et que nous trouverons appliquées, lorsqu'ils exerceront leur verve aux dépens de la musique et des musiciens. Hostiles à toute exagération, ils se feront un devoir de défendre la musique française contre les excès de l'italianisme.

1. *La Fausse Foire, Théâtre de la Foire*, t. IV, p. 343.

L'ACTUALITÉ MUSICALE DANS LES REVUES

PREMIÈRE PÉRIODE

1690-1733

Nous comprendrons dans cette période les pièces jouées depuis l'organisation des théâtres de la Foire vers 1680 jusqu'aux débuts de Rameau. On sait que la Comédie-Italienne était installée à l'hôtel de Bourgogne, rue Mauconseil; la Foire Saint-Germain se tenait, à l'emplacement du marché Saint-Germain actuel, du 3 février au dimanche de la Passion ; la Foire Saint-Laurent, à l'emplacement de la gare de l'Est, du 9 août au 29 septembre ; ces dates sont souvent importantes pour fixer la chronologie des pièces [1].

Le Théâtre Italien de Gherardi nous donne un certain nombre de Revues jouées à l'hôtel de Bourgogne, de 1690 à l'expulsion des Comédiens Italiens, le 12 mai 1697. Dans l'*Opéra de Campagne,* en 1692, on rencontre déjà la plupart des sujets qui seront exploités dans toutes les Revues du XVIIIe siècle [2]. C'est d'abord l'Opéra, dont les débuts ne sont pas encore lointains, et que Dancourt étudie assez spirituellement sous des allures de *Roman Comique :*

On entend un bruit de timbales et de trompettes. Dans le même temps paroit une charrette chargée d'ustensiles d'opéra comme habits, coffres, décorations, contrepoids, cordages, etc... Un bossu vient ensuite portant sur chacune de ses bosses devant et derrière un pupitre chargé d'un livre de musique ouvert. Ce bossu est suivi d'un timbalier, le timbalier d'un trompette, le trompette d'un homme qui traîne une basse de violon suspendue sur deux petites roues ; celui-ci d'un autre qui joue du dessus de violon et ce dernier d'un qui tient une petite épinette pendue à son cou ; et tous jouent chemin faisant, chacun d'eux portant attaché derrière son dos avec une grosse épingle la pièce qu'ils répètent... Il faut remarquer que tous ces gens-là sont habillés avec

1. Je n'aurai guère à mentionner la foire Saint-Ovide, installée place Vendôme (1664-1771) du 14 août au 15 septembre.

2. La musique est de Raisin aîné. Ce compositeur peu connu, inventeur d'un clavecin mystérieux qui eut un grand succès, mourut à Paris en 1664. Cf. *Supplément de Fétis*, II, 391. — A la même époque la Comédie-Française donna l'*Opéra de Village* avec musique de Grandval.

des habits d'opéra les plus plaisants qu'on ait pu imaginer, et lorsque le chartier veut aller à droite, à gauche, avancer ou reculer ses chevaux, il s'exprime toujours en chantant et sur divers tons, suivant les divers mouvemens qu'il demande de ses chevaux et tous les instrumens l'accompagnent; si bien que tous les termes des chartiers, comme *a dia, hureau, ori* et les autres sont toujours prononcés par le chartier en musique et le chœur ensuite les reprend[1].

Voilà qui symbolise à merveille la situation encore instable de l'Opéra, avec son orchestre à cordes, renforcé par les timbales et les trompettes. Quelques pages plus loin, une amusante discussion entre Arlequin et Mme Prenelle montre l'effet que ce spectacle exerce sur les imaginations provinciales, séduites moins par sa musique que par ses décorations et son attirail de féeries : « C'est la source de tous les plaisirs, il n'y a que cela de parfait au monde;... ce sont des charmes, des enchanteresses, des dieux avec des déesses et il se mêle parmi tout cela, dit-on, un certain je ne sais quoi, qui fait qu'on sent... Ah, je voudrois déjà y être[2]! »

Les scènes V et VI donnent une parodie d'*Armide*, de Lully : les violons jouent le sommeil d'Armide, pendant qu'Arlequin fait tourner la broche pour cuire le souper des artistes. Il contrefait l'acteur du Mesnil dans le rôle de Renaud. Arrive Mme Prenelle qui imite Marthe Le Rochois dans celui d'Armide. Elle se couche à côté d'Arlequin ; aussitôt deux démons descendent du cintre et les enlèvent dans une couverture. C'est là que nous trouvons pour la première fois la scène des « imitations » théâtrales, dont le succès n'est pas encore prêt de s'épuiser. Notons enfin une plaisanterie qui va devenir classique pendant tout le XVIIIe siècle : « Allez boire, allez, dit Arlequin. Le musicien est une terre ingrate qui ne produit qu'à force d'être arrosée[3]. »

Jusqu'en 1697 les opéras de Lully vont continuer à défrayer les pièces satiriques. Dans l'*Union des deux opéras*, un garçon de restaurant s'écrie : « A la tasse, à la tasse », sur l'air de la chasse d'*Isis*, puis il joue sur une vielle l'air des *Trembleurs*.

Les Chinois, de Regnard et Dufresny développent un thème qu'on

1. *Gherardi*, t. IV, p. 15.
2. *Ibid.*, pp. 30 et suiv.
3. *Ibid.*, IV, 20.

retrouvera souvent : les avantages comparés du Théâtre-Français et du Théâtre-Italien.

Il convient d'insister plus longuement sur une charmante pièce de Mongin intitulée *Les Promenades de Paris* (1695), dont les premières scènes se passent au Bois de Boulogne et les dernières aux Tuileries.

Arlequin, l'inévitable compère de toutes ces Revues, se met à la recherche d'un poète qui soit à la fois « un poète de musique, d'opéra et de concert ». Scaramouche se présente à lui comme auteur de chansons :

Arlequin. — Fais m'en donc quelques-unes, je te les payerai sur le prix courant de l'Opéra.

Scaramouche. — C'est-à-dire en monnoye de singe.

Arlequin. — Eh oui, ce doit être là la monnoye de l'Opéra, puisqu'au lieu de poètes et de musiciens, il n'y a plus à l'Opéra que des Singes.

Scaramouche offre successivement à Arlequin « des chansons passionnées, amoureuses, tendres, bachiques, héroïques, tragiques, énergiques, mélancoliques, chromatiques ». Dans cette énumération on retrouve tous les titres chers à l'époque : les chansons tendres et passionnées, les tendresses bachiques, etc... Arlequin les refuse et Scaramouche s'écrie :

Paix. Je vais vous montrer un échantillon de celles que vous voulez et voici une de mes chansons favorites. Ecoutez bien. (*Il chante.*)

Chantez, chantez, petits oiseaux,
Près de vous l'Opéra, l'Opéra doit se taire.
Vous faites tous les jours des chants, des airs nouveaux
Et l'Opéra n'en sauroit faire.

Eh bien cela vous plaît-il ? Qu'en dites-vous [1] ?

Les pièces précédentes ne font allusion qu'à l'Opéra de Paris ; pourtant la province n'est pas toujours passée sous silence. Dans *Arlequin Misanthrope* (1696), M. de Colafon s'écrie : « J'étois maître à danser de l'Opéra de Lyon, mais comme l'opéra est tombé... j'ai trouvé à propos de quitter la ville. » Arlequin ne veut écouter ni M. de la Cabriole qui lui propose des ballets, ni M. de Gérésol qui lui vante les avantages de la musique dramatique. Congédiés, ils

1. *Gherardi*, t. VI, p. 119. — Le passage a été déjà cité ; il n'y a pas d'air noté dans le recueil.

déclarent tous deux que « l'Opéra de Lyon leur tend ses bras » et qu' « en tout cas il ne tiendra qu'à eux d'assister au rétablissement de celui de Rouen[1] ». On ne saurait trouver d'allusions plus nettes à des événements contemporains : Arnauld Salx et Nicolas Le Vasseur, directeurs de l'Opéra de Lyon depuis 1689, avaient fait faillite dans cette ville le 30 décembre 1692 et le théâtre ne rouvrit qu'au printemps de 1695, peu de temps avant la première d'*Arlequin Misanthrope*[2].

Vers la même époque Biancolelli, dans sa *Promenade des Terreaux* fait allusion à l'Opéra de Dijon[3].

A cette période appartient le *Franc-Bourgeois,* comédie dédiée à S. A. E. de Bavière par G.-T. de Valentin. M. Fleuret, maître de danse, vient offrir ses services et énumère les danses à la mode, ainsi que l'ordre dans lequel il convient de les apprendre à un jeune homme :

« Il est aisé de voir
Si votre fils dans peu pourra beaucoup sçavoir :
S'il apprend bien d'abord les pas d'une courante
Et s'il sçait se régler sur les airs que je chante.
Nous le mettrons, Monsieur, à quelque menüet,
Ses défauts, s'il en a, s'en iront sous l'archet :
Ensuite nous verrons la Bourrée et la Gigue ;
Si de leurs pas pressez il souffre la fatigue,
Sans peine il apprendra le Passepied nouveau,
Les Branles les plus gays, la Loure et le Rondeau :
Pour lui donner plus d'air et dénoüer sa taille,
Je lui promets encor la belle Passacaille,
Et puis nous danserons tous deux quelque Ballet...
(Les Folies d'Espagne). »

*
* *

La critique musicale joue en somme un rôle assez restreint dans les Revues que contient le *Théâtre de Gherardi;* au contraire la mode, la littérature et les mœurs fournissent des scènes excellentes à des pièces comme *la Foire Saint-Germain*[4] ou les *Bains de la*

1. *Gherardi,* t. VI, p. 516.
2. Cf. L. de la Laurencie : *Un émule de Lully.* — Sammelbände der I. M. G., t. XIII, p. 51.
3. *Théâtre de province,* t. III, p. 55.
4. De Regnard et Dufresny, 26 décembre 1695.

Porte Saint-Bernard. Le 12 mai 1697, les Comédiens-Italiens sont expulsés et le genre qu'ils avaient créé tombe en pleine décadence jusque vers 1708. Sans doute le théâtre de la Foire se montrait disposé à reprendre la tradition de la Comédie-Italienne, mais il rencontrait de terribles rivaux dans l'Opéra et le Théâtre-Français, suivant qu'il paraissait accorder plus d'importance à la musique ou aux paroles. C'est avec les Comédiens-Français qu'il eut surtout maille à partir; l'Opéra ménageait la Foire, parce que le privilège qu'il lui accordait constituait chaque année un revenu assez important. Nous ne pouvons entrer ici dans les détails de cette querelle qui aujourd'hui encore ne manque pas d'intérêt et fut menée par les Forains avec une ardeur et un esprit d'à-propos tout à fait remarquables[1]. Il est pourtant essentiel de rappeler les dates de quelques jugements dont se ressentit toute la littérature écrite pour la Foire. En 1699, les trois entrepreneurs de spectacles Bertrand, Maurice von der Beck et Alard, furent réduits aux théâtres de marionnettes; en 1704, on leur interdit les scènes détachées ou les parades; ces condamnations furent confirmées par le Conseil d'Etat en 1709. C'est alors que les Forains imaginèrent les pièces écrites en jargon ou les pièces à écriteaux, dont le public entonnait en chœur les refrains. Si les difficultés d'exécution étaient grandes, si la forme des pièces était complètement modifiée, les sujets et l'esprit même n'avaient point changé, autant que nous pouvons en juger d'après les canevas très sommaires qui nous restent aujourd'hui pour cette période. Il semble même que l'actualité y remplisse un rôle plus important que dans les pièces de l'ancien Théâtre-Italien. En février 1712, Chevrier donne les *Festes Parisiennes* qui furent jouées « par la troupe des Danseurs de Corde du jeu de paume d'Orléans à la Foire Saint-Germain ». Le décor représente, au premier tableau, le carnaval devant la porte Saint-Antoine, au deuxième, la vue du Pont-Neuf et du cheval de bronze, au troisième, la boutique d'un Provençal[2].

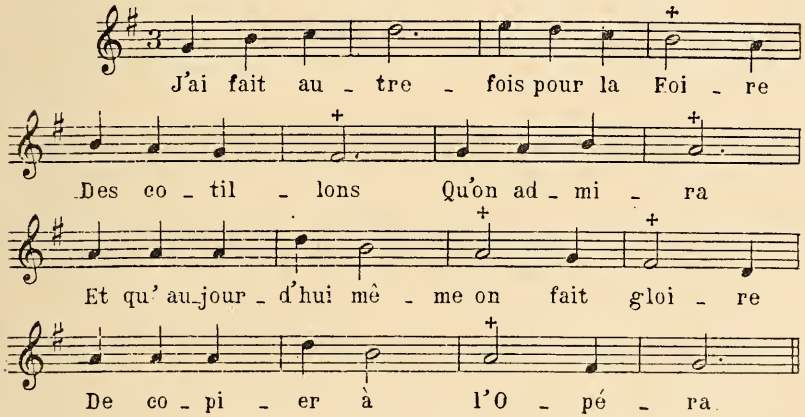
A partir de cette date, le ton, assez grossier, se relève et le genre satirique reprend son importance avec les livrets de Le Sage et la musique de Gilliers. Nous savons jusqu'ici peu de chose sur ce musicien qui, de 1715 à 1737, a composé de nombreux airs pour la

1. Cf. le détail dans Campardon, *Th. de la Foire*, II, 250 et suiv.
2. B. N. Ms. fr. 25476, f° 58.

Foire. La Bibliothèque Nationale possède une œuvre de lui, portant le titre suivant : « *Livre d'airs et de symphonies mêlez de quelques fragmens d'opéra de la composition de P. Gillier, ordinaire de la Musique de la Chambre de S. A. R. Mgr le duc d'Orléans*... à Paris, chez l'auteur rue de Berry au Marais proche le Petit Marché[1]... »

Au style parfois plaisant, mais souvent relâché de la Comédie-Italienne, succèdent alors des pages d'une véritable tenue littéraire qui ne mentionnent pas seulement l'Opéra, mais la musique instrumentale sous toutes ses formes. Dans la *Foire de Guibray*, jouée en 1714, Le Sage met en scène un musicien qui se vante d'être un nouvel Orphée : mieux que personne, il sait composer des Sonates, des Cantates et Lully « rampe devant lui ». Le couplet suivant précise l'emploi du Cotillon dans la musique de danse ; une note du texte nous apprend que c'est « à la Foire qu'on a vu pour la première fois des Cotillons »[2].

(Air : Comme un coucou que l'amour presse)



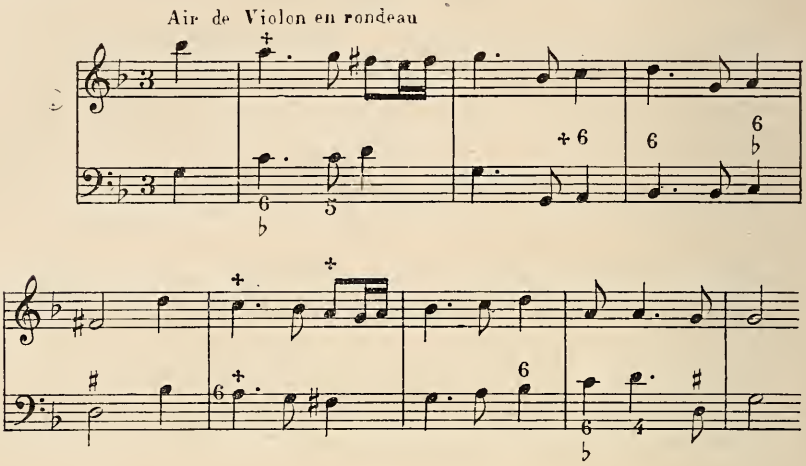
Pour prouver son savoir, le maître de musique donne ensuite un véritable petit concert ; il chante une cantate de Gilliers intitulée

1. Vm7 571. Sur Gilliers voir *Supplément de Fétis*, I, 381. — G. Becker. *Monatsh. f. Musikg.*, t. IX, pp. 4-7. M. Brenet, Sammelbände der I. M. G., t. VIII, pp. 417, 419.

On trouve de nombreux airs de ce musicien dans un ouvrage assez rare, conservé dans la bibliothèque du Théâtre-Français : *Recueil complet de vaudevilles et airs choisis qui ont été chantés à la Comédie-Française depuis l'an 1659 jusqu'à l'année présente 1753*... à Paris, aux adresses ordinaires, 1753, in-8o. Ces airs sont surtout de Quinault, de Grandval et de Gilliers qui a composé les divertissements de toutes les comédies de Dancourt.

2. Notation originale en clef d'ut 1re ligne.

Diane et Actéon, puis « les symphonistes jouent une sonate ». Telle est l'indication que nous trouverons souvent dans les Revues du XVIIIe siècle et qui nous réduira à de simples conjectures. Il est probable que Gilliers faisait souvent appel à ses airs ou symphonies du recueil précédemment cité et dont voici un exemple[1].



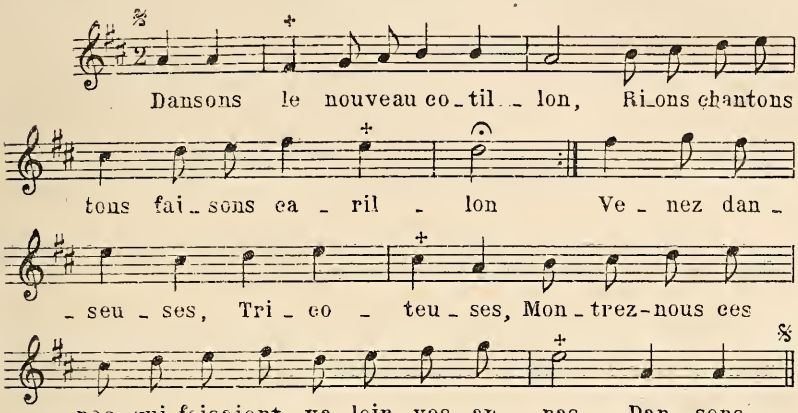
Quant aux symphonistes, leur nombre était fort restreint; le 3 février 1710, l'orchestre de la veuve Maurice qui dirigeait l'Opéra-Comique, comprenait seulement cinq violons, une basse, un hautbois et un basson; les flûtes s'y ajoutaient ordinairement; les cors de chasse apparurent d'assez bonne heure[2].

La *Ceinture de Vénus*, de Le Sage (1715) est une des premières pièces qui fassent allusion à la rivalité de la musique française et de la musique italienne. Un maître à chanter fait entendre un air dans le goût français, puis dans le goût italien; la même mélodie est notée d'abord à quatre temps dans un rythme très carré, puis à six temps avec des ornements, des trilles et des notes de passage; Arlequin déclare qu'il faut laisser aux bourgeois le goût français et que le style italien plaît mieux aux gens titrés[3].

Le Cotillon inauguré à la Foire continuait à y obtenir un grand

1. P. 79. Le violon transposé de clef de sol de 1re ligne en clef de sol de 2e.
2. Campardon, I, 6.
3. *Th. de la Foire*, t. I, p. 293.

succès ; il est célébré dans un chœur d'*Arlequin Traitant* (1716) dont la gaîté charmante annonce bien le style pimpant de Mouret[1] :



Ce rondeau est en effet emprunté aux *Festes de Thalie* de Mouret, dont la première eut lieu le 14 août 1714 : c'est le deuxième air paysan de la deuxième entrée[2]. Il reparaît encore dans *l'Ecole des Amans*, de Le Sage et Fuzelier (1716)[3]. On remarquera que le cotillon est le type de la contredanse qui fera fureur dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Il nous reste peu de chose des nombreux airs que Mouret avait composés pour la Comédie-Italienne. La Bibliothèque du Conservatoire possède un recueil manuscrit intitulé : *Premier livre de divertissements des comédies du Théâtre Italien, composés par Mouret... pour l'an de grâce 1731.*[4]»

1. *Ibid.*, t. II, p. 189. — Ecriture originale en clef d'ut 1re ligne.

2. Deuxième éd., chez Ballard, 1720, 2e entrée, scène V, p. 165.

3. Scène IV; *Th. de la Foire*, II, 333. On rencontre encore ce cotillon dans les Vaudevilles du *Diable à Quatre*, à côté des airs originaux de Gluck. Cf. Wotquenne : *Cat. thém. de Gluck*, pp. 178, 224.

4. Ce recueil est l'un des plus importants que nous possédions pour ce genre de musique éminemment français; il comprend la musique des pièces suivantes jouées à la Comédie-Italienne, depuis son rétablissement en 1716 jusqu'en 1731 : *Timon le Misanthrope, l'Horoscope accompli, la Veuve coquette, le Temple de la Vérité, les Amans ignorans, les Terres Australes, l'Italien marié à Paris, Arlequin poli par l'amour, l'Embarras des Richesses, le Triomphe de Plutus, les Comédiens esclaves, la Foire des fées, Belphégor, les Tours du carnaval, le Cahos* (le Chaos), *la Sylphide, la Surprise de l'Amour, Arlequin Hulla, Zéphire et Flore, l'Ile du divorce, l'Amant Protée, la Revue des Théâtres, Arlequin sauvage, la Foire des poètes, les Noces de Gamache, la Foire de l'Amour.* — Cette musique consiste surtout dans de nombreux divertissements et le vaudeville final de chaque pièce; les airs à chanter sont rarement originaux.

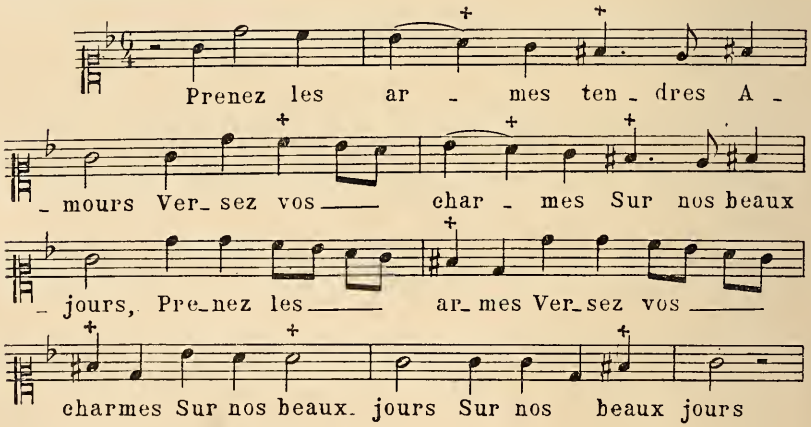
A partir de 1716, la question de la musique italienne est traitée dans presque toutes les Revues. Dans le *Temple de l'Ennuy,* de Le Sage et Fuzelier (1716), un musicien vient offrir au dieu de l'Ennui une chanson italienne.

Le Dieu. — Ah! fi! Ne m'en parlez point! Il ne faut qu'un A ou qu'un I aux musiciens italiens pour faire une chanson de dix pages. (*Il chante*) *a, a, a... i, i, i...* les fatiguantes compositions.

Le musicien. — Eh bien je vais vous chanter une Cantate que j'ai faite en votre honneur.

Scaramouche. — Une Cantate, oui. C'est la fureur de Paris que les Cantates. Tout le monde se mêle d'en faire [1].

Il chante une cantate de Gilliers, sur quoi le dieu l'expulse violemment. Rappelons que les cantates sont alors le genre à la mode et que par exemple Clérambault en a publié cinq livres entre 1710 et 1726. Fuzelier revient sur le même sujet en 1717, dans *le Pharaon*, où Pierrot apparaît déguisé en chanteuse italienne : « Je ne daigne pas jeter les yeux sur la musique, à moins qu'à force de doubles et triples croches elle ne soit plus noire que l'exploit d'un vieux sergent. Ah ! quel délice quand un gosier comme le mien fait faire le manège à une voyelle et vous la promène au galop de la cave au grenier [2]. » Pierrot-Fredoniselli méprise les Brunettes, dignes de la Foire seulement, et ne chante que de bonnes et longues cantates; il en commence une de Bernier :

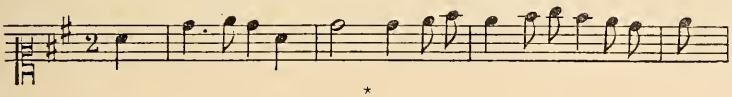


1. Scène III, *Th. de la Foire*, II, 263.
2. *Ibid.*, II, 437.

Puis il donne un exemple de « chant martial » sur les paroles suivantes :

Aux armes, camarades,
L'ennemi n'est pas loin.

La comtesse. — Oh! Je connais cette chanson-là! Je l'ai tant chantée aux Perdreaux de Passy, entre la poire et le fromage[1].

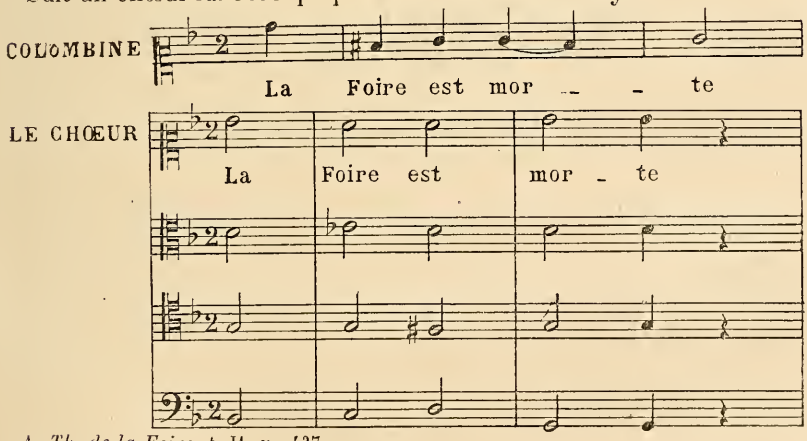


* * *

De 1718 à 1728 un certain nombre de Revues mettent en scène les démêlés de la Foire et des deux Comédies. C'est d'abord la *Querelle des Théâtres*[2], de Le Sage et Lafont, qui nous montre les Forains soutenus par l'Opéra; dans les *Funérailles de la Foire*[3], la Foire elle-même se lamente sur sa prochaine disparition; elle éconduit M. Vaudeville qui lui apporte une pièce nouvelle, et se hâte de faire son testament :

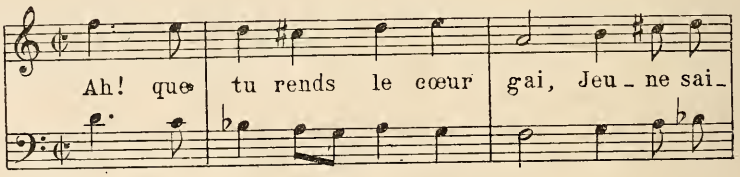
Je prends du côté maternel
Mon oncle Jean Polichinelle
Et mon cher cousin l'Opéra
D'exécuteur me servira.

Suit un chœur funèbre qui parodie l'*Alceste* de Lully[4] :



1. *Th. de la Foire*, t. II, p. 437.
2. *Ibid.*, t. III.
3. Musique de Gilliers. « Cette pièce fut faite sur le bruit qui courut à la fin de la foire de Saint-Laurent de 1718 qu'il n'y auroit plus d'opéra-comique. Et comme S. A. R. Madame la voulut voir représenter, ont la fit jouer devant Elle au Palais-Royal. »
4. Cf. *Alceste*, acte III, scène IV, éd. de 1708, pp. 119, 120.

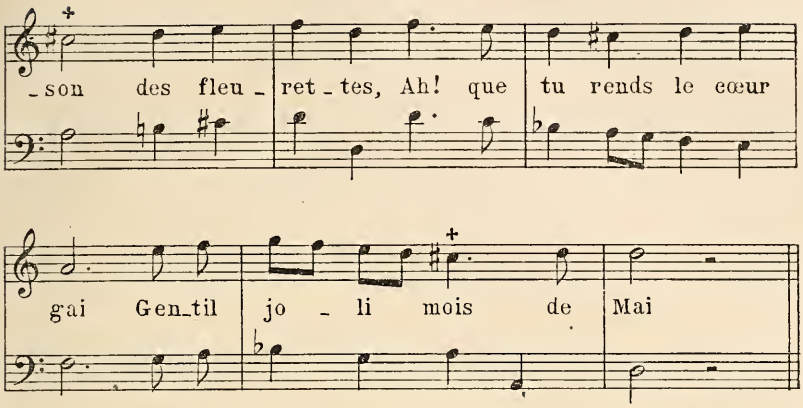
La même année 1718 vit représenter à la Comédie-Italienne deux pièces qui ne manquent pas d'intérêt : la première fut *le Naufrage au Port à l'Anglais ou les Nouvelles débarquées*, paroles d'Autreau et musique de Mouret[1]. « C'est la première Pièce Françoise qui ait été jouée sur le nouveau Théâtre-Italien. Elle eut par son succès la gloire de fixer à Paris ces Comédiens qui méditoient alors leur retour en Italie[2]. » Un des principaux personnages est l'actrice Tontine qui a joué le rôle d'Armide à l'Opéra de Marseille. Autreau indique, avec une finesse psychologique et un sens de l'observation très remarquables, les caractères de l'amour, tel qu'on le conçoit au temps de la Régence, l'influence qu'il exerce sur la littérature, les mœurs et les arts. L'amour est moins métaphysique et plus réel qu'au grand siècle ; il ne s'embarrasse plus de subtilités et va droit à son fait. « Il s'est guéri surtout de la colique venteuse, du bel esprit, de la migraine que luy causoient les jolis Vers, les galants Madrigaux, les tendres Elégies dont il avoit la teste chargée. Il n'y est resté tout au plus que des Vaudevilles gaillards ou des Chansons à boire[3]. » L'amour « ne demande qu'à rire » et les Français n'ont fait que gagner à ce changement d'humeur. « Il y a longtemps que l'amour ne se mêle plus de les perfectionner. Au contraire ce sont eux qui ont perfectionné l'amour. » Il y a dans cette pièce plus d'une réflexion piquante à glaner ; la musique de Mouret les souligne à merveille de ses mélodies fraîches et pimpantes ; nous nous contenterons de citer ces quelques mesures de duo, dont le charme est si pénétrant :



1. *Nouv. Th. Ital.*, t. II. Le Port-à-l'Anglais se trouve à Vitry-sur-Seine.

2. *Œuvres* d'Autreau, préface, t. I, p. 13.

3. *Loc. cit.*, pp. 66, 67. Cette idée était dans l'air. Déjà en 1710 une exquise ariette des *Festes Vénitiennes* de Campra montrait que l'amour sait « s'accommoder au deffaut de temps. » (Ed. Michaelis, p. 123).



Quelques mois plus tard, Fuzelier donnait une comédie en trois actes intitulée *l'Amour maître de langue*, où la musique jouait un rôle assez important[1]. Un sieur Trivelin se propose comme maître de musique italienne ; il se dit « le restaurateur des doubles, des ricochets, soupirs et hoquets, l'inventeur des cantates, tremblements, rossignolemens et miaulemens ».

« Tel que vous me voyez, je suis le premier musicien du monde pour les Caractères ; j'ai fait les Caractères de la danse, les caractères de La Bruyère, mais un morceau, un morceau ! Ce sont mes Caractères des Auteurs ! je les commence par une marche des auteurs qui vont le matin au caffé. Je fais ensuitte un petit prélude pour les placer sur le tabouret du caffé ; après cela pour exprimer leur bruyante conversation, je vous sers un grand carillon à seize parties où les dissonances les plus aiguës de la musique italienne sont employées à bouche que veux-tu. Le carillon, pour contraste, est suivi d'un sommeil qui représente l'assoupissement des honnestes personnes, qui par hazard se trouvent dans le caffé à la lecture de quelque tragédie de plomb damasquiné de Corneille ou de Racine. Je conduis de là mes auteurs sur le Théâtre où on joue quelques pièces de leur façon et je finis mes Caractères poétiques par une figure éclatante où les sifflets font le premier dessus[2]. »

C'est là un tableau de musique descriptive, comme nous aurons souvent l'occasion d'en rencontrer par la suite. La pièce de Fuzelier se termine par des danses exécutées par des Allemands et des Allemandes de Strasbourg ; le manuscrit ne nous indique ni la musique

1. B. N. Ms. fr. 9332, ffos 135 et suiv.
2. *Loc. cit.*, fo 162.

ni le musicien. S'agit-il d'un divertissement banal, ou bien les acteurs exécutaient-ils une véritable allemande à trois temps, dans le genre Ländler ? c'est là un point qu'il serait assez curieux d'élucider. Remarquons que la Comédie-Italienne faisait grand cas des nouveautés et que d'autre part La Borde, en 1780, publie une véritable valse sous le nom d'Allemande de Strasbourg.

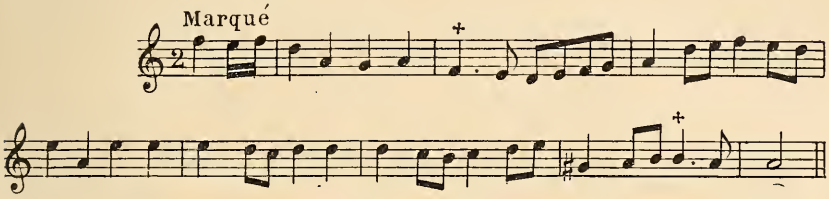
Le Rappel de la Foire à la Vie, la Fausse Foire, en 1721, évoquent de nouveau les querelles qui se déroulent autour de l'Opéra-Comique. En tête de la seconde de ces pièces, Le Sage, Fuzelier et d'Orneval mettent l'avertissement suivant : « Le privilège de l'Opéra-Comique ayant été accordé à d'autres qu'au sieur Hamoche et à la demoiselle de Lisle (les deux Arcs-boutans de ce spectacle sous les noms de Pierrot et d'Olivette), ces deux Acteurs se joignirent à la troupe du sieur Francisque et jouèrent ce Prologue avec les deux pièces qui le suivent. Comme les Comédiens Italiens s'établirent à la Foire, le secret dépit qu'en eurent les Comédiens François fut favorable à la troupe de Francisque. Ils la laissèrent paisiblement représenter des Pièces en prose ; mais les privilégiés ses voisins lui firent interdire par l'Opéra non seulement le chant et la danse, mais jusqu'aux machines et changemens de décoration. »

A travers toutes ces pièces, le genre même de la Revue se précise peu à peu ; la pièce apparaît, avec ses scènes obligées, ses « trucs », tels que nous les connaissons aujourd'hui. Dans cette évolution, il faut réserver une place spéciale à *Momus censeur des Théâtres*, de Jacques Bailly (1725), dont les différents tableaux se déroulent dans la plaine des Sablons : on y voit successivement la Comédie-Française, la Comédie-Italienne, la Foire et l'Opéra auquel on reproche d'avoir donné un opéra de guinguette avec la *Reine des Péris*. Pour qu'il n'y ait pas de doute sur les allusions, une note au bas de la page les vient préciser; la satire personnelle s'introduit même : Le Sage est mis en scène sous le nom de M. Vaudeville, poète ; nous apprenons qu'il se faisait payer d'avance par l'Opéra-Comique, avant la première de ses comédies.

Désormais la scène des Théâtres apparaîtra invariablement dans toute Revue ; on la retrouve dans le *Temple de la Vérité* de Romagnesi (1726). Un rôle important y est réservé à la Gazette, « correspondante de la Renommée, tante du Lardon, cousine-germaine du

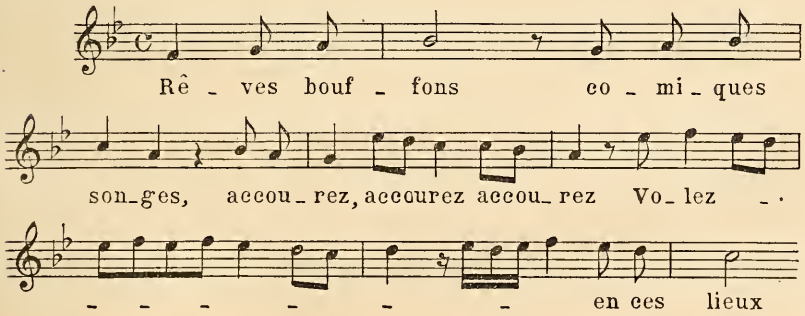
Mercure et dont les Nouvelles à la main sont les sœurs naturelles »[1].

Mouret avait écrit pour cette pièce une spirituelle musique de scène dont nous détachons le fragment de symphonie suivant, intitulé : *Marche des mensonges et des illusions*[2], fort expressif dans son allure triste et pesante :



Les œuvres dramatiques de Le Grand, jouées à la même époque, sont fort intéressantes au point de vue de la critique musicale. En 1726, Le Grand fait représenter au Théâtre-Français une comédie-ballet en trois actes intitulée *La chasse du cerf*, avec musique de Quinault; on y trouve un passage qui parodie agréablement le sommeil d'Armide ou autres sommeils du même genre, dont l'Opéra avait abusé. Zacorin, domestique d'Actéon s'écrie :

« Sommeil, doux sommeil, viens répandre sur moi la douceur de tes pavots..... Il n'en sera rien, si quelqu'un n'a la bonté de l'appeler en musique. Depuis un tems la musique a le privilège d'endormir les gens les plus éveillés. Petits oiseaux, musiciens de ces Forêts, mettez, je vous prie, un moment la tête à la fenêtre et joignez vos tendres gazouillemens au doux murmure de ces eaux[3]. »



1. *Nouv. Th Ital.*, t. VI, p. 76. — Cf. *Mercure de France*, juin 1726, p. 1445.

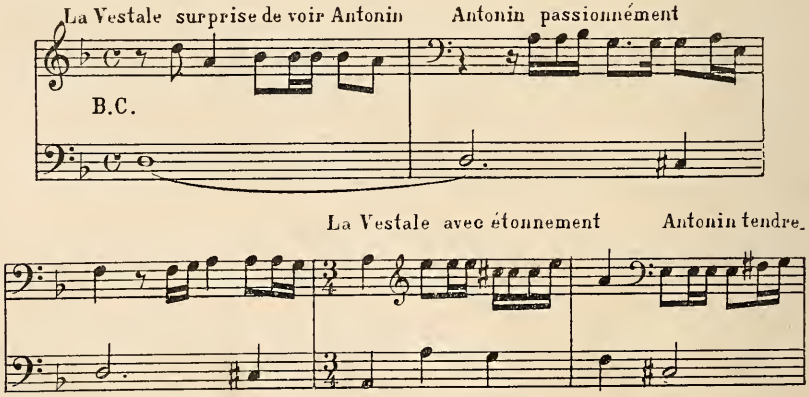
2. Mouret, ms. cité à la Bibl. du Cons., p. 12. Notation originale en clef de sol 1re ligne.

3. Œuvres de Le Grand, t. IV, p. 163.

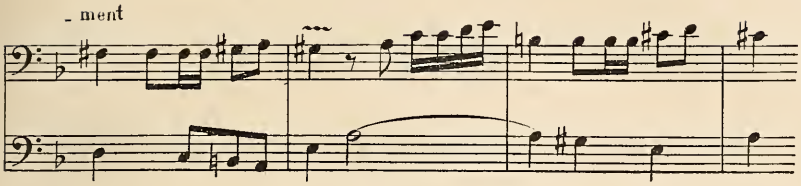
C'est à l'Opéra que Le Grand s'attaque de préférence dans sa comédie *La Nouveauté* (1727). Le musicien La Cascade prétend renouveler le répertoire dramatique et pour ce, il imagine de faire représenter un opéra sans paroles, où les acteurs « chanteroient seulement les notes et gesticuleroient, comme s'ils disoient les plus belles choses du monde ; et cela vaudrait mieux que de mauvaises paroles qu'on n'entend point ». La Cascade donne ensuite quelques explications sur la manière de réaliser ce projet :

« Mon sujet est tiré de l'histoire romaine. Mon opéra se nomme Antonin Caracalla et voici la scène où cet empereur, ayant enlevé une vestale de son temple, la veut contraindre d'abandonner le culte de ses dieux pour être impératrice... Allons, Madame, figurez-vous que vous êtes vestale ; c'est un rôle qui convient assez à la Nouveauté, et moi je suis Antonin Caracalla. Un prélude de basse vous annonce mon arrivée et je commence par vous déclarer mon amour. Vous êtes fort étonnée et me répondez avec fierté. Je ne me rebute point et je reviens à la charge. Vous me dites des injures, je vous menace. Vous vous retranchez toujours sur votre vertu : je vous fais entendre que c'est cette même vertu qui a fait naître mon amour et je vous débite une sentence accompagnée de deux dessus de violon pour vous prouver que la vertu doit céder à l'amour. Vous combattez mon sentiment, je l'appuie, ce qui forme un duo contradictoire qui fera un effet merveilleux [1]. »

Voici quelques mesures de cette fantaisie où la musique de Quinault est en effet suffisamment expressive pour qu'il soit inutile d'y ajouter les paroles :



1. *Ib.*, IV, 258.



La Nouveauté eut un grand succès et l'opéra de *Caracalla* y contribua vivement, paraît-il[1].

* * *

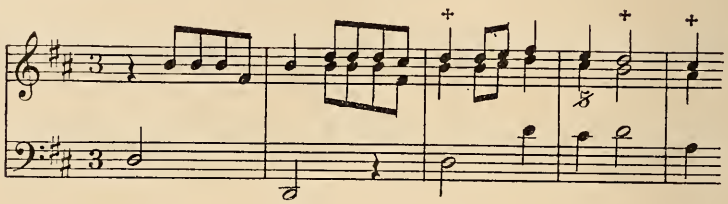
Nous arrivons en 1728 à une pièce dont on a déjà signalé l'importance dans l'évolution de la Revue : c'est la *Revue des Théâtres* de Dominique Biancolelli et Romagnesi[2]. La scène est à Montmartre ; l'argument de la comédie tient en deux mots : « Il faut avouer, s'écrie Momus, qu'Apollon me donne aujourd'hui un emploi bien récréatif ! Importuné par les plaintes du public, il m'ordonne de faire un examen général de toutes les pièces qui ont été représentées pendant cette année, de punir ou de récompenser selon leur mérite les Auteurs et les Acteurs qui les ont données et acceptées. » Ces nouveautés sont *la Surprise de l'Amour*, *l'Amant Protée, les Amants déguisés*, *l'Isle de la Folie, Arlequin Roland;* les disputes entre l'Opéra et la Foire donnent lieu à une scène assez piquante. Signalons une très intéressante critique à l'égard de Mouret : Crispin demande à Momus s'il connaît le ballet des *Amours des Dieux*. « Il n'y a point d'opéra qui fasse plus de fracas que celui-là. Est-ce que vous ne vous remettez pas cette chaconne des Timballes et des Trompettes ? Il faut avouer que la Musique est à son plus haut période et j'espère qu'au premier jour nous n'entendrons plus que des Ritournelles à coups de canons[3]. » Tous deux conviennent qu'après tout on ne saurait blâmer Mouret ; « il faut absolument de l'extraordinaire pour piquer le goût du public. » La chaconne à laquelle Crispin fait allusion se trouve dans la deuxième entrée des *Amours des Dieux;* c'est un rondeau pour les guerriers, joué par

1. *Dict. dramat.*, II, 309.

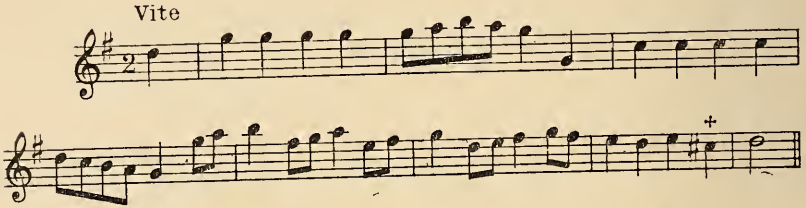
2. Et Riccoboni, d'après Parfaict. — Sur cette pièce voir d'Estrée, *loc. cit.*, p. 263. — *Bull. de la Soc. du Vieux Montmartre*, IIIe série, t. IV (1910), p. 246 (Montmartre au théâtre) et R. Dreyfus, *loc. cit.*, pp. 4-10.

3. *Nouv. Th. Ital.*, t. VII, p. 66.

les trompettes et les violons ; la partition n'indique pas les timbales dont on pressent fort bien l'emploi[1].



Que Mouret recherche les sonorités éclatantes des trompettes dans cette chaconne, dans le menuet, la forlane et la contredanse qui suivent, c'est ce dont nous ne saurions le blâmer, tant la gaieté de ces danses contraste avec les grisailles d'autres opéras de son temps. Le plus piquant de l'affaire, c'est que Mouret avait écrit lui-même la musique des divertissements et du vaudeville final de cette *Revue ;* c'étaient là des pages remplies d'une gaieté bien française, si nous en jugeons par les fragments qui nous restent ; détachons-en simplement cette amusante *Entrée des habitans de l'isle de la Folie*[2] :



La *Revue des Théâtres* eut sans doute un vif succès, car après 1728, la « scène des théâtres » augmente d'importance et de dimensions. Le Sage et d'Orneval la traitent d'une façon assez plaisante dans leurs *Spectacles malades* (1729). Le docteur Lavisière a inventé un système propre à guérir toutes les maladies ; il reçoit d'abord l'Opéra qui ne parle que par *Fragmens* et lui donne la consultation suivante :

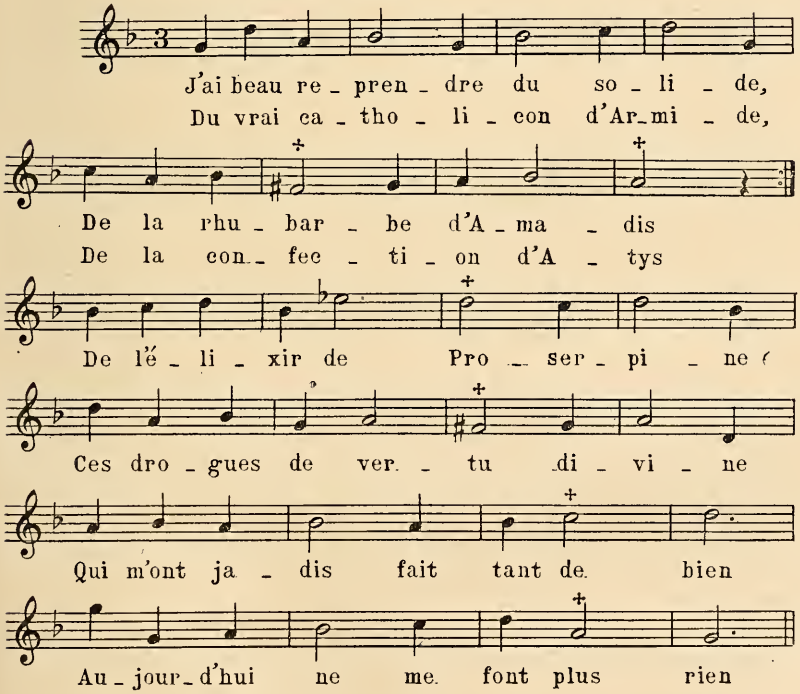
1. Edition de 1727 (B. N. Vm² 289), 2e entrée, p. 74.
2. Ms. cité, p. 109. Notation originale en clef de sol 1re ligne.

AIR : *Je n'ai pour tout mon domestique.*

Dans le blanc de votre œil senestre,
Seigneur, je vois de prime abord
Que de votre santé l'orchestre
Depuis longtemps n'est pas d'accord.
Je vous assure que vous n'eutes
Jamais tant d'or, jamais tant d'or
Jamais tant d'ordure en vos flûtes.

Voilà le ton ; évidemment ce n'est pas du Voltaire ; mais avons-nous le droit d'être bien difficiles, étant donnés les couplets dont on prétend nous régaler aujourd'hui ? Le plus grand tort de l'Opéra consiste à ne point fournir de nouveautés ; le reproche était ordinaire, puisque nous l'avons signalé dans les Revues de l'Ancien Théâtre-Italien ; un couplet assez amusant raille l'inutilité des reprises à l'Opéra ; la mélodie, plaintive et traînante, souligne à merveille ces paroles de découragement[1].

Air : L'horoscope accompli



1. Ecriture originale en clef d'ut 1re ligne.

Le docteur ne va pas chercher très loin ses remèdes, puisqu'il recommande simplement à l'Opéra la patience et l'espérance ; la Comédie-Italienne et l'Opéra-Comique donnent lieu à des scènes analogues.

Six mois plus tard, Le Sage et d'Orneval font jouer à la Foire Saint-Laurent une des pièces les plus intéressantes que l'on puisse rencontrer dans leur théâtre : *Les Couplets en Procès* (1730). Le premier tableau représente une rue. Me Grossel, avocat au Parlement, recoit la visite de la *Commère Voire* et de *Flon-Flon*, vieux couplets chantants.

« Il s'agit de nous maintenir, nous et tous les autres airs anciens du Pont-Neuf nos confrères, dans la possession immémoriale où nous sommes de débiter notre marchandise à l'Opéra-Comique.

Nous sommes de vieux Vaudevilles
A la Critique fort utiles
Et qui sont en très grand renom
Depuis fort longtemps à la Foire... »

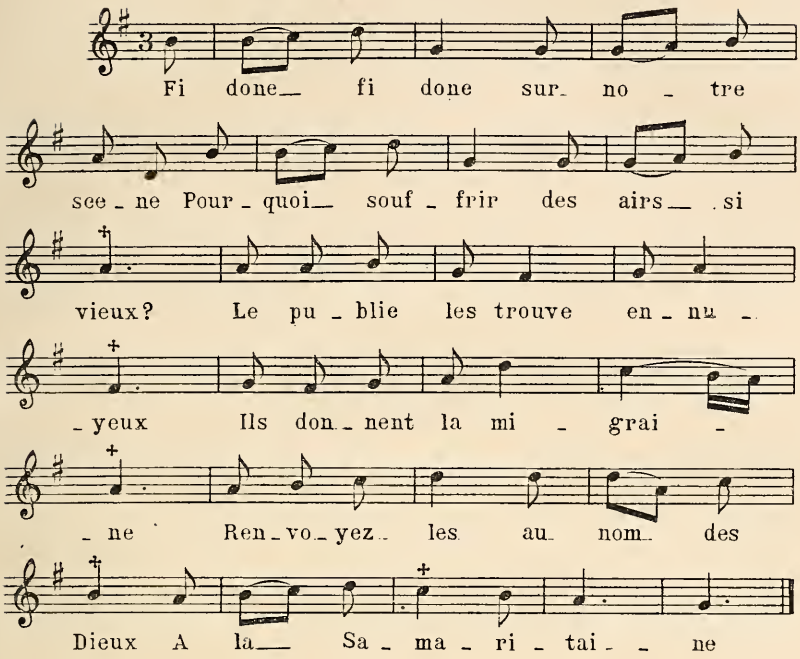
Les plaignants énumèrent ensuite les griefs qu'ils ont contre leurs ennemis, les couplets nouveaux :

C'est toute la maudite Engeance
Des *Airs nouveaux* :
C'est le *Menuet*, la *Contredanse*,
Quelques *Rondeaux*,
Le *Tambourin*, le *Rigaudon*,
La *Musette* et le *Cotillon*.

Apparaissent alors les vieux Couplets dansans qui viennent appuyer les revendications de la *Commère Voire* et de *Flon-Flon :* c'est le *Mitron de Gonesse*, *Marotte mignonne*, *Pierre Bagnolet*, la *Belle Diguedon*, le *Traquenard*, *Grisélidis*.

Le *Menuet* et la *Musette* portent plainte dans les termes suivants [1] :

1. Ecrit en clef d'ut 1re ligne. Air : *Et pourquoi donc dessus l'herbette ?*



Me Gouffin promet de faire rendre raison à la « folle Contredanse, au Cotillon badin, au Tambourin mignon de la Provence ».

Le deuxième tableau nous conduit « au Mont-Parnasse, au bas duquel sont cinq Ifs ». Devant le tribunal réuni, Me Grossel prononce une plaidoirie fort intéressante.

« Cependant, Messieurs, pour bien apprécier les Airs Nouveaux, il ne sont bons à l'Opéra-Comique qu'à délasser l'esprit de l'attention qu'il a donnée aux Vieux Couplets qui sont chargés de l'essentiel, je veux dire du soin important d'exprimer les passions. Hoc opus, hic labor est, comme dit l'autre.

Me Gouffin : Ces passions ! Hoho ! nous les exprimerons aussi bien que vous, quand il nous plaira.

Me Grossel : Je vous en défie, Me Gouffin, je vous en défie. Est-ce avec un *Menuet*, est-ce avec une *Contredanse* que vous ferez l'exposition d'un sujet ? Lequel de vos nouveaux couplets est aussi propre à faire un récit que le *Cap de Bonne-Espérance* (Il en chante le commencement, ce qu'il fait aussi aux trois autres qu'il va citer) et le vieux *Joconde ?* Pour bien marquer la joye, avez-vous l'équivalent d'un *Allons, gai, Toujours gai,*

D'un air gai ? Comment peindrez-vous la désolation, si vous n'avez pas l'air de *Lapalisse ?* Et sic de caeteris. »

Me Gouffin accuse les Vieux Couplets d'être de faux frères qui vont servir les Italiens dans leurs parodies. Me Grossel répond que les Italiens sont dans le même cas. Le Président se charge de réconcilier tout le monde :

Air : *Voulez-vous sçavoir qui des deux ?*

A bien vivre avec leurs Rivaux
Nous condamnons les Airs Nouveaux.
Les Couplets, tant Jeunes qu'Antiques,
Les Grands ainsi que les Petits,
Tendres, Gaillards ou Flegmatiques,
Chacun bien placé vaut son prix.

C'est par cette sentence bienveillante que se terminent les *Couplets en Procès,* la première pièce qui soit uniquement consacrée à la lutte des Ariettes et des Vaudevilles[1]. Ce qu'on appréciait dans les airs du Pont-Neuf, c'était leur rôle expressif, la façon dont ils évoquaient des sentiments comme la joie, l'inquiétude ou la douleur ; il y avait là un grand charme, puisque l'auditeur, peu avide de choses compliquées, saisissait l'allusion sur-le-champ ; mais il y avait un danger, puis chaque vaudeville prenait ainsi une valeur convenue, artificielle, sans laisser place à la nouveauté ; c'est un reproche que Collé n'aura garde d'oublier quarante ans plus tard. Quant aux Airs Nouveaux — Menuet, Contredanse, Rondeau, Tambourin — on les accuse en 1730 d'être froids, inexpressifs, de se rattacher plutôt à la musique savante qu'à la musique populaire et il est certain que, divertissements à part, ils joueront toujours un rôle effacé dans les pièces satiriques ; mais nous savons qu'après Rameau tels d'entre eux, comme le menuet ou le rondeau, prendront leur revanche dans la musique instrumentale et viendront même s'incorporer à la naissante symphonie. Notons dès à présent que les *Couplets en Procès* seront repris et rajeunis par Favart en 1760 et que leur transformation donnera lieu à d'intéressantes remarques au point de vue de la critique musicale.

1. Cf. Barberet, *op. cit.*, 89-91. Ce prologue fut remis le 6 septembre 1738, avec quelques scènes nouvelles, sous le titre de *La Bazoche du Parnasse* Cf. Desboulmiers. *Op. com.*, II, 262.

*
* *

L'année 1731 amène à la Comédie-Italienne les premières Revues d'un auteur dramatique destiné à illustrer le genre : Boissy. Sa comédie intitulée le *Je ne sçai quoi* renferme des vers charmants sur les géomètres, les différents goûts du public, les petits-maîtres à la mode. Citons ce dialogue entre un musicien et une danseuse :

Le Musicien.

Mon talent le plus grand et le plus admirable
Est celui d'inspirer un sommeil favorable.
Mes sons endorment noblement
Et je fais bâiller décemment ;
Si je feins un buveur renversé sous la table,
Vous l'entendez distinctement
Qui ronfle musicalement

La Danseuse.

Mes bras expriment la mollesse
Reposant sur un lit de fleurs,
Et mes yeux peignent l'ivresse
Où plongent de tendres ardeurs.

Le Musicien.

Je célèbre l'amour, je chante son empire
Sur tout ce qui respire ;
A l'oreille je peins les charmes du Printemps
Et le souffle léger du zéphir qui soupire ;
J'imite par mes sons tous les chants différens
Des oiseaux amoureux qui plaignent leur martyre.
On croit ouïr parfaitement
Un serin qui ramage, un pigeon qui roucoule
Et qui gémit de son tourment,
Le jet d'eau qui s'élance audacieusement,
La cascade qui tombe, roule
Et qui de là se coule
Dans le lit d'un fleuve charmant [1].

Le dialogue se poursuit avec quelque longueur ; le musicien se vante d'allier au goût français le goût brillant de l'Italie ; ses airs

1. *Théâtre* de Boissy, t. II, p. 172.

tendres font « badiner les jeunes fleurettes » ; ses chansonnettes font « sautiller les petits moineaux » et les « habitans des eaux frétillent dans ses musettes ». Tout cela reste un peu livresque ; Boissy s'attache uniquement à la musique descriptive et il est probable qu'il s'en rapporte moins à la musique elle-même, qu'au texte des cantates et aux livrets des opéras, dont on reconnaît dans ses vers le style prétentieux et galant. Au reste, là n'est point le principal titre de gloire de Boissy et nous le retrouverons surtout mêlé aux querelles du Ramisme et des Bouffons.

En 1732, Carolet et Gilliers font représenter à la Foire Saint-Laurent une véritable Revue : *La Lanterne véridique*. A la scène finale apparaît le Suisse de l'Académie qui, tenant sous clef les plus beaux esprits de Paris, se pique à son tour de littérature. Le talent, dit-il, lui est venu en gardant la porte ; il a composé un opéra suisse :

L'y être pas sérieux, mon Opéra, l'y être fait esprès pour les Musiciens ; moi l'y faire l'éloche di vin à chaque scène, grand trinquement partout, partout le petit air à boire ; pendant toute la proloque le Théâtre représente une guinguette où les danseurs boivre toute leur sou avec sti Mademoiselles danseuses ; tout cela faire un spectacle qui l'y être bien galantement choli, n'est-ce pas, camarade Mercure ?

Ce jargon moliéresque, mis au service des mêmes idées, abonde dans le théâtre de la Foire ; pour convaincre Mercure, le Suisse lui offre un ballet de sa façon, sur lequel se termine la pièce.

Dans ces dernières Revues les allusions directes sont extrêmement rares ; Le Sage et d'Orneval ne craignent pas des attaques plus audacieuses. La scène IV des *Désespérés*, prologue joué à la Foire Saint-Laurent en 1732, est consacrée tout entière aux malheurs de l'Opéra. L'acteur Délaré se lamente sur les derniers échecs :

Hélas, une pièce si belle
Devoit être éternelle.

M. Frontignan.

De quelle pièce déplorez-vous le sort, Monsieur Délaré ?

Air : *Or écoutez petits et grands*

C'est celui du pauvre *Jephté*
Si digne d'être regretté.
Hélas ! à la mort on le livre,
Quand il ne demande qu'à vivre.
Tout Paris dit d'un air plaintif,
Falloit-il l'enterrer tout vif ?

Quant au nouveau *Ballet des Sens*, il est déjà « sens devant derrière, sens dessus dessous »[1].

Un comédien français se plaint à son tour que les affaires vont mal :

> Depuis que sur ces bords vingt Théâtres nouveaux
> Semblent comme à l'envi nous donner des rivaux.

Une note explique cette allusion : « Dans ce tems-là on représentait des pièces de théâtres dans plusieurs bonnes maisons. »

C'est encore l'Opéra que Romagnesi et Nivault attaquent sans doute dans leur *Temple du Goust* (1733). La scène II débute par une symphonie, puis la Critique récite les vers suivants :

> Le dieu du goût arrive et cette symphonie
> M'annonce son heureux retour ;
> Il ne se sert en ce séjour
> Que de la plus simple harmonie.
> Il est ennemi du fracas,
> Les Violons, les Flûtes, les Musettes
> Sont les seuls instruments dont il fasse grand cas
> Et selon lui Timballes et Trompettes
> Ne furent jamais faites
> Que pour bruire aux Concerts ou bien aux Opéras.

DEUXIÈME PÉRIODE

1733-1753

Ce qui caractérise avant tout cette nouvelle période, que nous arrêterons à la Querelle des Bouffons, c'est le grand talent des auteurs dramatiques. Après 1733, des noms nouveaux apparaissent sur l'affiche : ceux de Panard, de Piron, de Favart, de Fagan, auxquels la tournure d'esprit et le charme du style assurent une incontestable maîtrise dans le genre satirique. Les sujets eux-mêmes se renouvellent : la Querelle du Ramisme remplit les œuvres de Boissy ; la symphonie moderne ne passe pas inaperçue dans le théâtre de

1. *Jephté*, tragédie de Pellegrin, mise en musique par Monteclair, fut donnée à l'Opéra le 28 février 1732 et interdite par le cardinal de Noailles, sous prétexte que les auteurs portaient atteinte à la religion.
Le Sage fait ensuite allusion au *Triomphe des Sens*, ballet de Mouret, 1732.

Favart. Nous n'insisterons pas longuement sur les scènes écrites pour ou contre Rameau, la question ayant été récemment étudiée[1].

Rappelons que, dès le 23 novembre 1733, Boissy consacrait plusieurs scènes du *Badinage* à la critique d'*Hippolyte et Aricie*[2].

Panard fait ses débuts la même année avec son *Départ de l'Opéra-Comique*, où l'on trouve de charmants couplets souvent cités :

J'ai vu le Soleil et la Lune
Qui faisoient des discours en l'air ;
J'ai vu le terrible Neptune
Sortir tout frisé de la mer[3].

Favart lui donne la riposte dans le *Retour de l'Opéra-Comique* (1734) : plusieurs scènes sont consacrées à l'éloge de ce spectacle. Un petit-maître s'écrie : « Je vous avouerai franchement que de tous les théâtres de Paris je n'aime que celui-ci ; je ne sçai, il y règne une certaine liberté qui s'accommode fort avec mon humeur, je n'aime point à me contraindre et j'ai l'agrément d'avoir ici mes coudées franches[4]. » Le personnage du maître de musique orgueilleux et bavard reparaît dans les *Audiences de Thalie*, pièce de Carolet jouée à la Foire Saint-Germain en 1734 :

Je sors tout présentement de la douane où il m'est arrivé deux fourgons chargés de musique de ma composition... j'ai traité l'opéra d'*Isis* avec tant d'énergie que Lulli, s'il revenoit au monde, jetterait le sien au feu.

Air : *Des Trembleurs.*

Quand on le verra paroître
Chacun pourra reconnoître
Que tout y sent son grand maître,
Jusqu'au moindre petit air :
L'acte des Trembleurs m'enchante,
Le froid qu'il faut qu'on y sente
Sans peine m'y représente
Les frimats du grand hyver.

1. Cf. l'article de M. P.-M. Masson : *Lullistes et Ramistes* dans l'*Année musicale*, 1911.

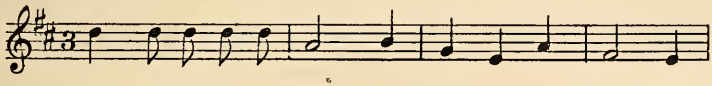
2. *Œuvres*, t. I, p. 143 et suiv.

3. *Théâtre* de Panard, III, 336. — Ch. Malherbe (Préface du t. VI des œuvres de Rameau, éd. Durand, p. xxxviii) et après lui M. Laloy (*Rameau*, p. 167) ont cru reconnaître dans ces vers quelques allusions à *Hippolyte et Aricie* ; mais Panard donna sa première le 28 juillet, et celle de Rameau eut lieu le 1er octobre 1733. A moins que le texte n'ait été remanié, il faut donc renoncer à cette hypothèse et penser que Panard se raillait de l'opéra en général.

4. *Th. de la Foire*, t. IX, p. 296.

Thalie : Je ne doute nullement que les quatre autres actes ne soient aussi frappés de glace que celui-là [1].

Un acte non représenté, l'*Amour désœuvré ou les Vacances de Cythère,* nous montre, employé pour la première fois en Vaudeville, un air de Rameau, le menuet d'*Hippolyte* [2].



Les pièces contemporaines de Piron renferment malheureusement peu d'allusions à la vie musicale du temps. *Les Chimères ou les Espaces imaginaires,* d'une psychologie si fine, n'offrent, au milieu de vers charmants, semés à profusion, qu'une scène peu importante où le musicien Rafinot explique comment il compte mettre en musique les tragédies de Corneille et de Racine et les faire connaître à l'étranger par le moyen de la chorégraphie [3].

La Nymphe des Tuileries, de L'Affichard (1735) introduit un musicien nommé Des Roulades qui, pour la première fois, ne parle pas d'opéras, mais de concerts :

Dans ce lieu je viens répéter :
Au Grand Concert tantôt je dois chanter
Et d'applaudissements j'en sortirai très riche ;
Mon nom en beau carmin éclate sur l'affiche ;
Le hazard m'a fait composer
Ce matin un air admirable...

Nous ne pouvons admirer à notre tour, car l'air n'est pas noté dans le texte ; il est probable qu'il était abandonné à la fantaisie de l'interprète ; le musicien « y évoquait par le *tonnerre, les vents,* mille effroyables cris, les bruits des voitures et du peuple fourmillant de Paris ». Il sort enfin sur ces mots :

Je m'en vais le chanter au gré de mes désirs
A la table d'un grand dont je fais les plaisirs.

La pièce se termine par un vaudeville enthousiaste sur ce thème :

1. *Théâtre* de la Foire, p. 414. L'air des Trembleurs d'*Isis* (1677) est un de ceux qu'on rencontre le plus souvent dans le théâtre de la Foire.

2. *Ib.*, p. 508. — *Hippolyte*, acte IV, sc. III. Ed. Durand, p. 303.

3. Ms. fr. 9.316, f° 47.

Paris est le séjour le plus merveilleux du monde et la promenade reste en France le véritable asile du goût.

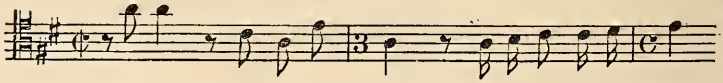
*
* *

Voici enfin une des Revues les plus spirituelles que l'on puisse rencontrer au XVIIIe siècle : c'est le *Magasin des Modernes*, de Panard[1]. Le compère en est Mercure, entrepreneur dudit magasin et « directeur général des lieux communs ». Il s'associe avec la Bagatelle et reçoit différents personnages qui lui offrent leur marchandise ; on voit paraître la Nouveauté qui chante des couplets supérieurement troussés sur les modes du jour, puis un poète vient prôner ses productions :

AIR : *De tous les capucins du monde.*

Vingt maximes par accolades,
Six quiproquo, douze tirades
Sont dans cette poche en paquets :
Là des récits, des confidences,
Trente songes, vingt-six portraits
Avec dix-huit reconnaissances.

Arrive un musicien qui, plein d'enthousiasme, fait connaître l'intrigue d'un opéra récemment composé : *Démogorgon roi des fées,* dont il a écrit les paroles et la musique. Le commis de Mercure, Merveilleux, se précipite aussitôt pour chercher « le tiroir aux Epithètes pour les Auteurs Lyriques ». Voici les passages principaux de cette scène fort amusante, où l'auteur reprend quelques-unes des idées développées dans le *Départ de l'Opéra-Comique*. Le premier acte débute par un long monologue :



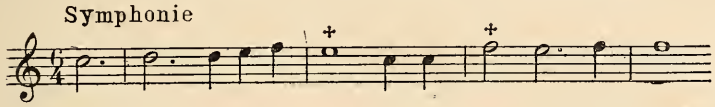
« A la seconde scène un Confident vient me débiter quelques maximes, pour me prouver que je dois me livrer à la tendresse,

Et qu'un grand cœur peut bien avoir une faiblesse,

Je me rends et je le charge de parler à celle que j'adore : il sort.

1. *Théâtre* de Panard, t. II, pp. 283-326, avec la date de 1733 ; Parfaict indique au contraire le 3 février 1736 ; peut-être s'agirait-il d'une de ces reprises avec scènes nouvelles, si fréquentes à la Foire.

Arrivent des esclaves à qui j'ai donné la liberté; c'est le sujet du Divertissement. Chose étonnante, chose étonnante! des esclaves qui ont langui vingt ans dans les fers, deviennent tout à coup ingambes! C'est un charme de les voir passer l'entrechat... Au second acte, la Fée Jalouse vient m'annoncer que j'ai un rival; la fureur me saisit; je fais un tapage de tous les diables; je maudis l'amour, j'implore les Furies; chœur des démons... Au troisième acte, la Princesse, à qui on a fait une fausse confidence, vient se plaindre aux Echos de ma légèreté. Une longue Ritournelle lui donne le temps de faire trois tours de Théâtre pour arranger sa queue et elle chante l'air suivant...



J'arrive à la fin de son air : nous nous expliquons. La paix se fait par un Duo, le dénouement tombe des nues; la fête vient des Antipodes, les quatre Parties du Monde qui sont rassemblées dans mon antichambre entrent sur deux colonnes; on chante un petit air, on exécute un pas de deux; grand chœur sur-le-champ, grand chœur. Allons, Messieurs, réveillez-vous :

AIR : *o Turlutaine.*

Mercure.

Des beaux fruits de votre veine
Tout Paris sera rempli.

Le Musicien.

Je vais effacer sans peine
O turlutaine
Quinault, ainsi que Lulli. »

Quel que soit son esprit, Panard ne fait que reprendre des lieux communs, lorsqu'il met en scène les musiciens eux-mêmes. Les *Ennemis réconciliés* introduisent un chanteur famélique qui n'arrive « à faire ronfler la pédale » qu'après « trente coups » de bon vin. Avec la complicité d'un peintre, il veut tuer le Quart d'Heure de Rabelais, autre personnage de la Revue, mais la Concorde les arrête à temps. Remarquons qu'il s'agit toujours de musique vocale; les symphonistes, comme on dira plus tard, sont complètement ignorés; quant à la musique instrumentale, Panard n'en connaît que le style imitatif; dans la *Fée Bienfaisante* (1736), tel musicien se vante d'imiter à ravir « la musette, le zéphir, le murmure du ruisseau, les

flots de la mer, les oiseaux... enfin le rossignol arcadien que l'on croit entendre braire auprès de son ânesse ». Tel autre, dans *l'Intrigue* (1741), se propose de mettre en musique la journée d'un parisien ; c'est un long monologue avec accompagnement d'orchestre, où l'auteur insère tous les cris de Paris. Malheureusement le texte ne renferme pas de musique notée et il est peu précis par lui-même [1].

Les critiques de Panard s'adressent à l'Opéra en général ; il est d'autres attaques, plus précises, que l'on retrouve dans une pièce de Carolet : *L'Intrigue inutile* (1736). Le comte de la Charmille désire donner une grande fête pour son mariage, et s'adresse à son valet qui lui fournira un musicien. Mais surtout, pas de musique tendre et langoureuse; des airs bruyants, comme ceux qu'on entend à l'Opéra.

Valentin. — C'est la mode à présent et la musique est sur un si bon pied que si nos anciens maîtres revenoient au monde, on les regarderoit comme des originaux.

Air : *Du Prévost.*

Ces messieurs qu'on croyoit sçavants
Étaient ma foy des ignorants.
Leurs ariettes trop chantantes
En un instant se retenoient
Et l'on voyoit jusqu'aux servantes
Qui sans peine les fredonnoient.

mais le temps passé n'est plus :

Air : *Des Trembleurs.*

Dans un ton géométrique
Et purement méthodique
On renferme la musique,
C'est le sisthème nouveau;
La Loure est extravagante,
La Sarabande est fringante
Et la Gigue archi-sçavante
Usurpe le nom de beau [2].

1. Quand le musicien va au Palais, par exemple, un basson imite la voix d'un huissier. Ce sont là des effets un peu gros qui trouveront toujours avec succès leur emploi dans une Revue.

2. Ms. fr. 9.315, f° 326. — Carolet traite à plusieurs reprises la rivalité des deux Comédies et de l'Opéra, en particulier dans son *Polichinelle-Apollon* (1733). Même ms. f°s 128 et suiv.

Cette musique méthodique, géométrique, sçavante... ce sont là les termes mêmes dont se servent les détracteurs de Rameau ; Carolet, comme tous les auteurs de la Foire, reste fidèle aux vieux vaudevilles. Aussi bien devient-il nécessaire de les défendre à la même époque ; l'Opéra-Comique subit un fléchissement au début de la direction de Boizard de Pontau (1735-1742). Pour relever les recettes, on fut obligé d'avoir recours à des « numéros à succès ». L'*Amour Païsan*[1], de Panard, Carolet et Boizard de Pontau fait allusion à ces événements : « Il faut espérer que les danseurs anglais qu'on nous a été chercher à Londres rempliront ces vuides-là avec succès. » La danse anglaise est d'ailleurs fort appréciable, parce qu'elle a « vive peinture, nobles postures, lestes figures[2] ». Voilà qui est fort significatif : pour corser le spectacle, on fait appel à des danseurs étrangers dont les prouesses viennent s'intercaler entre les scènes de la Revue ; on n'agira pas autrement dans nos music-halls parisiens.

*
* *

Entre 1737 et 1740 paraissent de nouvelles comédies de Boissy où la critique musicale n'est pas négligée. *L'Apologie du siècle ou Momus corrigé* consacre une scène à l'éloge du Vaudeville[3] ; c'est un thème courant que l'*Isle des Talents* de Fagan développe dans des couplets de ce genre :

AIR : *Tambourin de Rebel.*

Il sçait régner en tous lieux ;
De l'heureux Vaudeville
Le sort glorieux
S'élève aux cieux.
Il peut même chanter les Dieux,
Il sçait régner en tous lieux[4].

Les Talents à la Mode, de Boissy, ramènent à la querelle des Lullistes et des Ramistes : Lucinde veut composer des ballets dans

1. Ms. fr. 9.315, f° 455.
2. *Ib.*, f° 458.
3. *Théâtre* de Boissy, t. V.
4. *Théâtre* de Fagan, t. III, p. 208.

le ton de la musique nouvelle ; son amoureux lui-même est un grand mélomane.

« Au concert chez Harmophilette
Notre connaissance s'est faitte.
J'y chantois dans un *Concerto*.
Il me loua beaucoup et nous nous fîmes
Politesse de l'œil d'abord *incognito*,
Ensuite il s'approcha; de plus près nous nous vîmes,
Nous parlâmes à fond musique et nous finîmes
Par chanter ensemble un duo[1]. »

Au contraire, Géronte, père de Lucinde, entend rester fidèle au goût de Lulli ; il goûte fort les Vaudevilles de Pécour et s'attache au « bon vieux récitatif », dont la mélodie reste toujours « égale, mais touchante ». Une discussion s'engage sur les danses à la mode : Géronte regrette la disparition des danses unies[2], chassées par les danses hautes qui « gagnent à la Ville et prennent à la Cour » ; il permet à ses filles de danser le menuet, mais leur interdit le tambourin. L'opinion est du reste très conservatrice, tant à la Comédie-Italienne qu'à la Foire ; on rencontre des allusions semblables dans les *Talents déplacés* de Guyot de Merville. Voici le musicien Harmoniphile qui vient célébrer son génie, dans un couplet où rien ne manque, pas même le calembour obligatoire :

« J'ai composé mon air dans le goût de Lulli,
Mais avec la Nature, il a beaucoup vieilli.
De l'art où rempli d'elle, en trésors tu t'épanches,
Lulli, tu fus le tronc, les autres sont les branches.
Mais dans ce morceau-ci, comme on veut du nouveau,
Je laisse là le tronc et m'en tiens au rameau.
Aussi ma Sarabande est gravement grotesque
Comme mon Tambourin est follement burlesque[3]. »

Les allusions personnelles restent vagues : je ne sais si Boizard de Pontau vise un personnage réel, lorsqu'il met en scène, dans le *Compliment*, un musicien qui a donné au cours de ses voyages des

1. Boissy, t. VI, p. 36.

2. C'est-à dire les danses basses, pavane, sarabande, passacaille etc. Dans les mêmes scènes (p. 30) d'intéressantes discussions sur quelques pièces de Rameau: *Hippolyte, les Indes galantes, les Fêtes d'Hébé.*

3. *Théâtre* de Guyot de Merville, t. II, p. 323.

concerts aux Barbares et aux Iroquois et se flatte de composer « dans le goût de ces nations ». « Remarquez, Monsieur, s'écrie-t-il, la facilité que je procure à un chanteur, quand sa voix ne peut atteindre au ton où j'ay poussé mon air ; il laisse aller l'instrument qui travaille à sa place et se raccroche adroitement à l'endroit qui se trouve à sa portée [1]. »

Panard est plus audacieux ; dans l'*Impromptu des Acteurs*, il montre le comédien italien De Hesse entre deux vins, suivant son habitude [2].

*
* *

Après Boizard de Pontau, Monnet, puis Favart furent les derniers directeurs de l'Opéra-Comique ; ce spectacle fut supprimé en 1745 et ne rouvrit ses portes que le 3 février 1752, à la Foire Saint-Germain, sous la direction de Jean Monnet. Il est donc naturel que nous possédions moins de Revues pour ces années-là ; sans doute on en joue aussi à la Comédie-Italienne et à la Comédie-Française, mais leur place traditionnelle est à la Foire. L'année 1748 amène pourtant une pièce fort intéressante de Panard : *Les Tableaux*, où pour la première fois l'auteur consacre une scène à la critique du Salon de peinture. La correspondance de Grimm renferme à ce sujet quelques lignes suggestives : « Cet auteur a occupé pendant longtemps avec succès le théâtre de l'Opéra-Comique. Depuis la suppression de ce spectacle que l'intérêt seul des Comédiens français plutôt que l'intérêt de la raison et des bonnes mœurs a occasionnée, M. Panard s'est réfugié quelquefois chez les Comédiens-Italiens, asile ordinaire des auteurs parodistes ou de ceux dont le génie est borné à un certain genre de comédies sans intrigue et sans intérêt... Cette pièce a eu cependant le bonheur d'être reçue passablement par le public, quoiqu'elle ne soit point soutenue par ce style vif et épigrammatique nécessaire dans ces sortes de pièces pour en ôter l'insipidité naturelle [3]. » Le bon Panard avait eu soin d'évoquer toutes les muses ; la scène IV a pour principal personnage le génie de la musique qui se vante d'avoir composé une grande symphonie descriptive : le point du jour. Sa

1. Ms. fr. 9.338, f° 127.
2. *Théâtre* de Panard, t. I, p. 57.
3. Ed. Tourneux, I, 101.

musique dépeint d'abord une forêt au printemps (l'orchestre de la Comédie-Italienne jouait alors un prélude qui imitait le chant des oiseaux) ; puis tout se tait dans la nature, tandis qu'on entend au loin le son du cor. Les chasseurs arrivent à grand bruit (orchestre). Vient ensuite une seconde partie : le coucher du soleil, avec cantatille. Enfin la nuit tombe au milieu des bruits divers de la campagne ; l'orchestre imite le bêlement des moutons, puis le bourdonnement des cousins :

Ariette.

Vous qui peuplez ces bords charmants,
Volez, petits cousins et faites nous entendre
Le bruit de vos bourdonnements...

Belle symphonie à programme qui pourrait annoncer la *Pastorale* et les *Murmures de la Forêt ;* ce n'est malheureusement qu'un simple développement littéraire, dont l'évocation même devait être assez primitive aux Italiens. Le texte ne donne aucune musique et il est bien probable que les effets d'orchestre ne visaient qu'au ridicule. Mais une Revue ne va jamais sans des intentions bien arrêtées dans la pensée de l'auteur : Panard ne pouvait faire allusion à aucune symphonie contemporaine ; le genre descriptif n'existait pas ; Gossec n'introduira des Pastorales que douze ans plus tard et la Tempête est le seul phénomène de la nature qui ait tenté des musiciens comme Filippo Ruggi ou Holtzbauer. Mais le poète avait certainement en vue les innombrables cantatilles publiées à la même époque jusque dans le supplément du *Mercure de France.* Le charme du printemps, la fraîcheur de l'aurore, l'ardeur de la chasse, les moutons, les oiseaux, les musettes et les bergeries, tous ces thèmes sont amenés fort habilement dans le style galant qui convient à chaque tableau. Si l'ensemble n'est plus très piquant, on est pourtant en droit de trouver le jugement de Grimm bien sévère. Il faut savoir gré à Panard d'avoir abandonné les vieilles histoires d'Opéra pour se consacrer cette fois à la musique vocale et instrumentale. Il ne porte pas à cette dernière une vive sympathie : le joyeux chansonnier goûte surtout les airs à boire qu'au temps de sa jeunesse il entonnait au Caveau avec Piron, Collé, La Motte et Rameau lui-même ; c'est à ses yeux le Vaudeville qui mérite la première place

au Parnasse français. Fils du peuple, il fabrique ses refrains « dans son atelier de la rue de la Truanderie ».

AIR : *Jeanneton, l'amour lui-même.*

Dans la Grèce et l'Italie
Tout autre poème est né.
Par ma charmante patrie
Celui-ci nous fut donné ;
C'est à la France
Que ce pauvre infortuné
Doit sa naissance [1].

Il arrive un moment enfin, où le poète est fatigué de toute espèce de musique et se rejette vers la littérature ; la surproduction musicale lui inspire ces vers peu connus qui valent la peine d'être remis en lumière, parce qu'ils représentent sans doute, sous une forme très heureuse, les sentiments de nombreux hommes de goût :

« Ma délicatesse est blessée
De voir une Billevezée
Sous le nom d'Opéra prima,
D'Opéra secunda, terza,
Avec emphase dédiée
A quelqu'Altesse ou Grandezza.
Dans Paris il n'est point de place
Où ne s'affiche avec fureur
De cachets le moindre coureur.
On ne sçait pas encor comme on chiffre une basse
Que rempli d'orgueil et d'audace
On se fait annoncer par un sublime Auteur.
De ces colifichets lyriques
Nous voyons un nombre infini
Dans les encoignures publiques
Se carrer près de Vivaldi.
N'est-il pas beau de voir quelqu'Ariette usée,
Quelque sonate rapiécée
Del Signore Vacarmini,
Se montrer avec plus de faste,
Remplir une place plus vaste,

1. Panard : *le Vaudeville*, pièce non imprimée. Cité par Desboulmiers : *Hist. du Th. Italien*, I, 291.

Paroître sous un titre et plus grand et plus beau
Que les premiers chefs de la rime
Ces Aigles de la double cime
Et Corneille et Racine et Molière et Boileau [1] ? »

Cette pièce de vers n'est pas datée, mais il est fort probable qu'elle a été écrite vers 1755, au moment où les symphonies françaises et étrangères envahissaient par groupe de six le marché parisien. Après 1750, Panard semble abandonner le théâtre pour se consacrer aux petits vers et aux chansons ; nous ne retrouverons plus ce charmant poète dont la muse sut toujours garder, à travers les cabarets et les ruelles, une élégance de race et une finesse de bon aloi.

*
* *

L'année 1750 amène à la Comédie-Française l'abbé de Voisenon qui fait jouer le *Réveil de Thalie*. On y trouve quelques vers assez plaisants sur les habitués de l'Opéra ; l'auteur décrit par ordre hiérarchique les chanteurs, les danseurs, les musiciens, les poètes et leurs partisans qu'on a coutume de voir toujours aux mêmes places.

« Et j'en sais cinq ou six pour ne pas dire plus
Dont les lettres pourroient avoir pour leur dessus :
C'est à Monsieur un tel, dans le coin, près des Basses. »

Favart enfin fait ses débuts à la Comédie-Italienne avec sa *Soirée des Boulevards*, « ambigu mêlé de scènes, de chants et de danses ». La musique n'y joue pas un rôle important, mais la Revue est fort intéressante, parce qu'elle met en scène avec beaucoup de verve un des coins les plus piquants de la vie parisienne. Le Journal de Papillon de la Ferté donne de curieux détails sur la façon dont cette pièce fut mise en scène, lors de la reprise de 1762 : « Nous avons passé hier la journée à toutes les répétitions de danses et de décorations pour la *Soirée des Boulevards* qui a été donnée aujourd'hui avec le plus brillant succès. Les décorations représentaient au naturel une partie des boutiques et des cafés des Boulevards ; elles paraissaient éclairées au dedans au moyen de transparents qui

1. Panard, *Œuvres*, t. IV, p. 148.

étaient aux croisées. J'avais cherché à rendre ce spectacle le plus vif possible en y ajoutant toutes sortes d'accessoires, marionnettes, etc... On a été si content que M. le duc d'Aumont a consenti à prêter cette décoration aux comédiens pour pouvoir donner la pièce à Paris comme elle vient de l'être ici, ce qui doit leur attirer du monde. J'ai fait ajouter aux danses une contredanse d'Anglais et d'Anglaises qui, dans les circonstances présentes, a fait grand plaisir à tout le monde[1]. » On voit quel soin l'administration des Menus avait apporté à suivre les indications de Favart : « Le théâtre représente la partie des beaux Boulevards illuminés ; plusieurs tables sont dans le fond et sur les ailes, au pied des arbres. Différentes personnes de tous les États y sont assises ; des Catalans font danser des Marionnettes sur une planche, au son des hautbois et des cornemuses. »

TROISIÈME PÉRIODE

1752-1762

Dans la seconde moitié du siècle, le genre de la Revue subit une décadence incontestable ; il séduit encore des auteurs de talent comme Favart et Collé, mais le nombre des pièces satiriques devient chaque année plus restreint[2]. On en trouve les motifs dans deux phénomènes, l'un extérieur et l'autre intérieur à la Revue elle-même. D'abord la vogue croissante des théâtres de société enlève à la Foire ses auteurs et son public ; après 1760, on jouera encore des Revues, mais on les jouera sur le Théâtre des Petits-Appartements, à l'Isle-Adam, à Villers-Cotterets. Ces spectacles particuliers remplissent alors les fonctions de Théâtre-Libre, réservées à l'Opéra-Comique au XVIIe et au début du XVIIIe siècle. Ensuite la Revue elle-même évolue sous l'influence de Favart et de Collé ; la verve satirique s'épuise et les dernières Revues deviendront les premiers opéras-bouffes ; ce

1. Ed. Boysse, 1887, in-8°, p. 91, 9 nov. 1762. Sur la pièce de Favart, cf. R. Dreyfus, *op. cit.*, pp. 10-30.

Une Revue de Pierre Rousseau jouée aux Italiens le 18 juillet 1748, *l'Année merveilleuse,* contient quelques vers assez spirituels sur la vie parisienne et les plaisirs à la mode (B. N. Yth 970, p. 17).

2. La fusion de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Italienne en 1762 sera la limite extrême de ce travail.

n'est peut-être pas une différence de nature, mais c'est une différence de degré considérable.

Le 3 février 1752, le rétablissement de l'Opéra-Comique à la Foire Saint-Germain fut célébré dans le *Retour Favorable*, de Fleury. L'Opéra-Comique y accusait la Comédie-Italienne d'avoir profité de son absence pour lui dérober ses couplets, ses meilleurs « Ballets » et jusqu'à ses « marmottes ». Les Forains firent bientôt une excellente recrue dans la personne du poète Anseaume, célèbre plus tard par ses livrets d'opéras-comiques. En 1753, Anseaume et Hautemer donnèrent à la Foire Saint-Laurent une Revue d'une fantaisie très brillante : *le Boulevard*. Mais à cette époque la satire n'est plus toujours originale : on se contente souvent de reprendre et de rajeunir les pièces de l'ancienne Foire ; c'est ainsi que la même année Anseaume remet en vaudevilles *Le Monde renversé*, de Le Sage et d'Orneval.

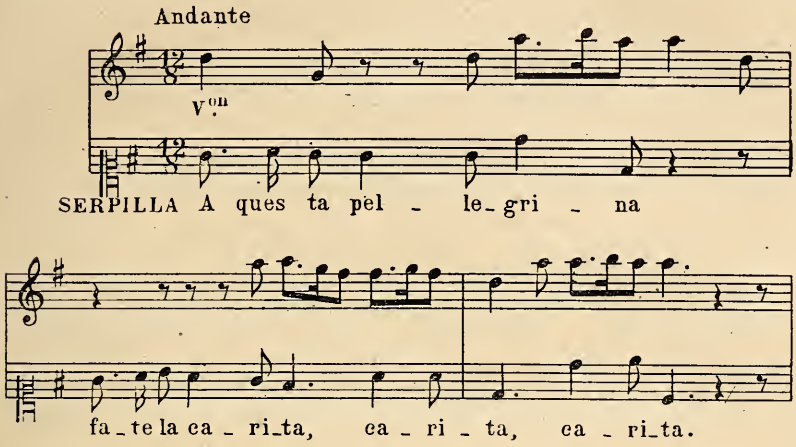
La Revue subit bientôt le contre-coup d'un événement artistique qui révolutionna Paris : la Querelle des Bouffons. On sait que les représentations données à l'Opéra par une troupe italienne, entre 1752 et 1754, avaient rallumé la vieille querelle de la musique française et de la musique italienne, de façon à passionner l'opinion publique[1]. On trouve des allusions directes à ces spectacles dans une intéressante pièce de Boissy : *La Frivolité*, comédie en un acte en vers. La Frivolité est en France la maîtresse du goût dans tous les domaines. Le départ des Bouffons, annoncé par erreur, donne lieu à une scène qui vaut la peine d'être étudiée dans le détail. Un marquis, servant de compère, entre sur ces paroles enthousiastes :

Je viens verser ma joye en votre sein,
Madame, elle est immense et rien ne peut la rendre :
Ils ne partiront pas, ils demeurent enfin,
Nous allons les revoir, nous allons les entendre.

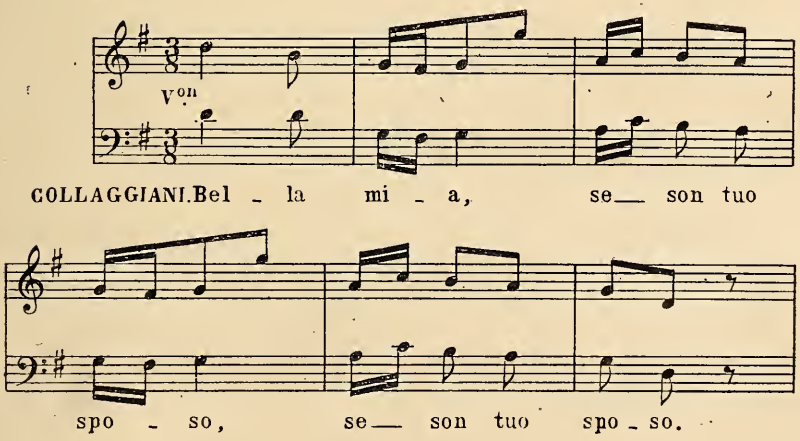
Vient ensuite une scène d'imitations : le marquis parodie l'air de

1. Nous renvoyons sur cette question aux excellents articles publiés par M. L. de la Laurencie dans S. I. M. juin et juillet-août 1912 (tirage à part : *Les Bouffons*, 46 pp.) : les Italiens débutèrent par la *Serva Padrona* le 1er août 1752 et jouèrent pour la dernière fois le 7 mars 1754. Tous les écrits inspirés par cette polémique se trouvent dans un recueil de la Bibl. Nat. : (Réserve) Z Fontanieu 334.

Serpilla du *Joueur* « La charita, la charita ». Voici les premières mesures de l'ariette parodiée[1] :



La Frivolité s'extasie à son tour : « Comment, nous entendrons encore : Bella mia, se son tuo sposo ! » On reconnaît à ces paroles un air célèbre du *Maître de musique*[2] :



Le Marquis :

Demain, ma souveraine,
Ils reparaîtront sur la scène.

1. Ariettes du *Joueur*, Vm4 525, p. 21.
2. Vm4 526, p. 16.

La Frivolité.

J'irai donc avec eux y triompher demain,
Ma joye au moins à la vôtre est égale...
La mandoline, la timbale...

Le marquis (contrefaisant les bouffons).

Et le violon, zin, zin, zin...

La Frivolité.

Pa, ta, pon et trin, trin...
Ce prompt retour que je n'osois attendre
Est une victoire pour nous.
Puis-je la célébrer par des transports trop fous ?

Le marquis (contrefaisant le rire de Manelli dans le *Joueur*) :

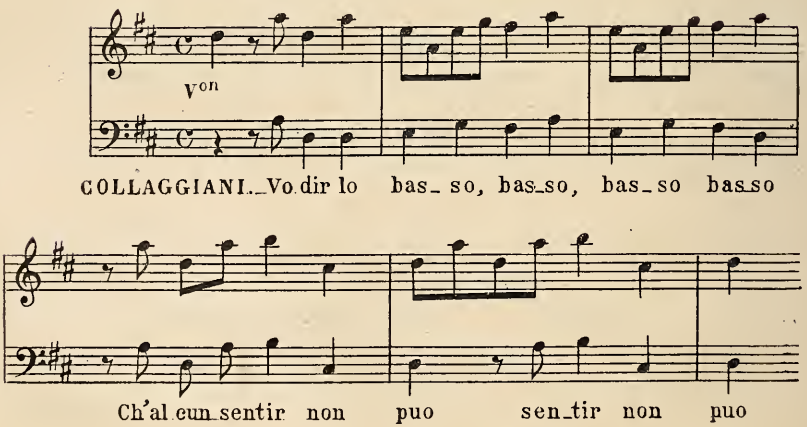
Ah ! Ah ! bouffonnons, rions tous.
Moi, pour modèle je veux prendre,
Dans ses plaisants éclats l'agréable Joueur.

La Frivolité.

Moi, Serpilla, dans son soûris moqueur...

Le marquis (parodiant l'air Vò dir lo basso basso, du *Maître de musique*).

Ecoutez tout bas, tout bas,
Je suis fou de ses appas
Et pour faire un grand fracas
Nous irons tous à l'Opéra
Ma main là cla-claquera.



On reconnaît dans cette parodie les airs les plus célèbres des opéras-bouffons joués en France ; Boissy attire l'attention sur les onomatopées si fréquentes dans leurs livrets et constate que « la fureur des accords d'Italie » a complètement détrôné l'anglomanie et l'admiration de « Sakespir ». Tout paraît travesti ; on n'entend plus que lazzis et chansons ; on se croit forcé de charger non seulement le jeu des acteurs, mais encore la musique, et Paris n'est plus qu'un opéra-comique où la finesse et le goût se trouvent sacrifiés à la bouffonnerie et à la caricature. Les anciens dieux sont brûlés et « le petit Lulli ne va pas aux genoux du grand, du divin Pergolèse ». Pourtant l'auteur admire sans réserves le rôle expressif de l'orchestre dans les spectacles incriminés et apprécie avec raison le mouvement, la vie répandus dans les symphonies des opéras-bouffons : « L'orchestre suffit pour exprimer le chant de l'opéra italien : un accompagnement, un coup d'archet dit plus que deux cents mots frivoles. Par ce moyen les opéras de l'avenir pourront se passer de paroles... » Voilà des réflexions subtiles et singulièrement prophétiques qui font honneur à Boissy. La pièce se termine par un trio dont la musique n'est pas notée.

Le Marquis.

Nous y parodions chacun un instrument.

La Frivolité.

Pour assurer la réussite,
Il faut l'accompagner d'un ballet allemand.

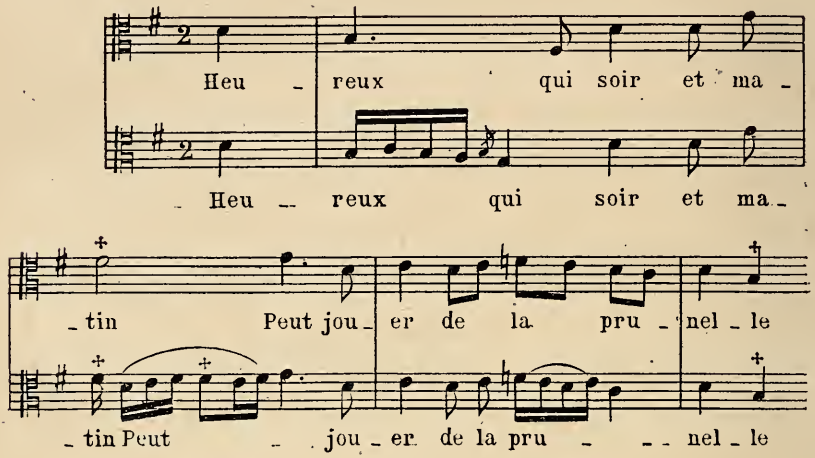
Arlequin.

En attendant, Madame, un danseur moscovite.

Suit un divertissement allemand, dont les paroles sont de Favart : « Des Allemands et des Allemandes paroissent en différentes attitudes, les hommes tenant des pots de bierre et les femmes des Wuiderkome. » La pièce se termine par une contredanse générale dans le goût allemand. On voit que l'auteur s'attaque aux nouveautés à la mode et que désormais les saisons étrangères trouveront leur place marquée dans toute Revue qui se respecte. Admirons Boissy d'avoir encore aujourd'hui quelques titres à l'actualité, puisqu'il a su prévoir jusqu'aux Ballets russes.

Il est difficile de reconstituer toutes les pièces provoquées par la

Querelle des Bouffons. Le 2 avril 1753, Anseaume, dans le *Monde Renversé*, nous montre un Bouffon déguisé sous le nom de Philosophe qui fait bâiller ses auditeurs en chantant dans le goût français, mais les amuse fort par des doubles dans le goût italien[1]. Voici un exemple de ces deux styles, comme on en trouve fréquemment au théâtre de la Foire :



Le *Mercure de France* signale à la date du 22 décembre 1753 la première de la *Revue des Théâtres* de Chevrier à la Comédie-Italienne[2]. Cette pièce fut jouée sans grand succès ; les scènes en sont fort traînantes et c'est en vain qu'on y cherche l'esprit mordant et la verve un peu grossière que Chevrier avait déployés abondamment dans ses pamphlets. On y trouve pourtant des allusions directes qui en font un document fort estimable. La Critique veut s'efforcer de ramener le bon goût en France ; après avoir pris conseil de la Mode, elle dit quelques vérités à la Comédie-Française et à la Comédie-Italienne. L'Opéra se présente ensuite, chantant une ariette.

Amarillis va paraître en ces lieux ;
Que ce bonheur m'enchante.

1. Anseaume, *Théâtre*, t. I, pp. 14 et suiv. — Notons en tête du volume une très intéressante préface sur les œuvres théâtrales d'Anseaume.

2. Cette pièce, fort rare, a été publiée à Londres en 1754, in-16. Elle m'a été obligeamment communiquée par M. Auguste Rondel, le savant collectionneur de Marseille.

Il s'empresse d'introduire un corps de ballet, dont la présence est toujours opportune pour tirer un auteur d'embarras. La Critique s'inquiète du sort des jeunes Poètes :

L'Opéra.

Pour fixer au Fauxbourg l'attention publique
Je vais les renvoyer à l'Opéra-Comique.

La Critique.

Avez-vous oublié le succès des *Troqueurs?*

L'Opéra.

Ah, Ciel ! ce nom fatal augmente mes fureurs !
Qui le croiroit ? Paris égarant son suffrage
Désertoit pour les voir le *Devin du Village* [1].

Apparaît ensuite Mlle Ballarini qui chante « un air de l'Ully » puis une ariette italienne ; mais l'Opéra revendique les droits de la musique française :

Oh, quoi qu'en puisse dire un moderne critique,
Je veux que nous ayons aussi notre musique.

C'est là une riposte directe à la fameuse boutade de J.-J. Rousseau dans sa *Lettre sur la musique française :* « D'où j'en conclus que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou que si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux. » La *Revue des Théâtres* n'a pas de dénouement ; la Critique semble avoir perdu de vue l'objet de ses recherches et par un artifice analogue à ceux qu'il raillait quelque pages plus haut, Chevrier termine brusquement par un « Ballet-Pantomime qui n'est autre que l'action d'Acis et Galathée embellie ».

Une *Epître aux Bouffonnistes*, dont l'auteur est resté anonyme, semble bien faire allusion à un spectacle grotesque de la Foire :

L'Italien perdra le sceptre avec la gloire :
Dans sa disgrâce encor il lui reste la Foire,
Théâtre que la Farce a toujours réclamé,
Par le *Concert des Chats* aujourd'hui renommé,
On rit de leurs accords, on rit de leurs grimaces ;
Des Bouffons d'Italie ils rappellent les grâces.

1. La première des *Troqueurs*, de Vadé et Dauvergne, eut lieu le 30 juillet 1753 à l'Opéra-Comique ; le *Devin* datait du 18 octobre 1752.

La troupe en est complette, elle a son Manelli
Et parmi leurs castrats on voit leurs Tonelli,
Grommelant les plaisirs ou miaulant les peines,
Du divin Pergolèse exécuter les scènes.
Bouffonnistes, craignez que ces nouveaux Acteurs
N'enlèvent aux Bouffons tous vos admirateurs[1].

Dans les premiers mois de 1754 paraissent deux pièces satiriques : les *Adieux du Goût* et le *Retour du Goût*, où les allusions sont transparentes et assez audacieuses. La lettre de Rousseau sur la musique française avait encore envenimé le débat en produisant, suivant l'expression de l'auteur, « un effet incroyable digne de la plume de Tacite ». Les *Adieux du Goût*, de Patu et Portelance furent représentés à la Comédie-Française le 13 février 1754[2] ; l'argument en était assez simple : « Le Goût, en faisant la revue de ses États, arrive à Paris, rencontre Momus qui sous la figure d'un petit-maître le raille sur sa forme antique. Les Sciences et les Arts se présentent tour à tour devant eux et il font, chacun à sa manière, la critique des ouvrages des Auteurs et des Artistes, où plutôt du mauvais goût qu'on prétend s'être répandu sur tout ce qui se fait actuellement. Le goût s'enfuit et proteste qu'il ne peut demeurer dans un Pays où il est si mal traité[3]. » Jusque-là, rien que d'assez honnête, et Grimm pouvait convenir « que la pièce était jouée avec une espèce de succès, toute mauvaise qu'elle est[4] ». Le divertissement était plus piquant, parce qu'il mettait en scène le fermier général La Pouplinière, protecteur de Jean-Jacques et des Bouffons ; le fait est assez rare au XVIIIe siècle, pour mériter une attention spéciale. La Pouplinière d'ailleurs, par ses talents et ses excès, fut toujours chansonné et parodié autant qu'homme de France.

Le divertissement était ainsi réglé : les Jeux, les Beaux-Arts et les Plaisirs viennent par quadrilles présenter leurs hommages à Plutus, dieu des richesses ; ils se réunissent pour former une marche dansante. Puis Euterpe s'avance, pour chanter une ariette à la gloire

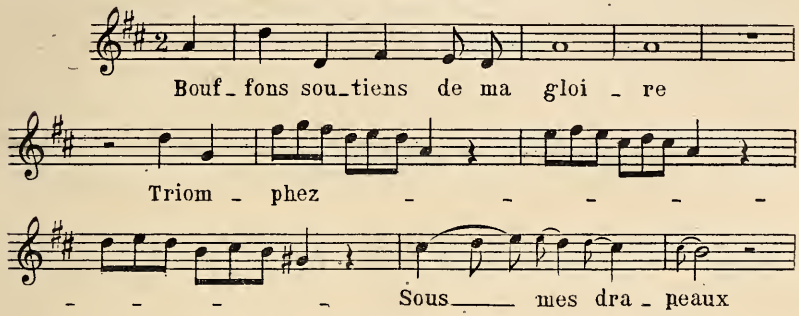
1. 12 février 1753. — Z Fontanieu 334, pp. 481-488. — La Bibl. de l'Arsenal possède une estampe satirique de 1749 représentant : la musique baroque introduite en France par les Chats Italiens (Reproduite dans la *Gaz. des B. A.*, octobre 1910, p. 285).

2. Edition à Paris, chez Duchesne, 1754, in-12 (8° Yth 194).

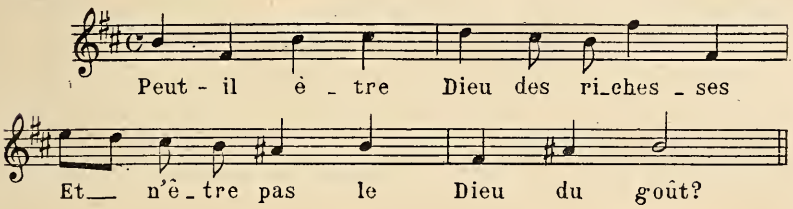
3. *Dict. dramat.*, I, 25 (Ed. de 1776, in-8°).

4. Ed. Tourneux, II, 328.

de Plutus — La Pouplinière, escortée de Calisson, bouffon italien, lequel représentait, paraît-il, Jean-Jacques Rousseau. Voici les premières mesures de cette ariette, dont la musique était due à Charles Sodi, compositeur fort apprécié à la Comédie-Italienne ; elle était accompagnée par les sons éclatants des trompettes :



Les Bouffons célébraient ensuite les largesses de leur protecteur et concluaient en ces mots :



C'est cette scène qui fit naturellement le succès des *Adieux du Goût*. Un recueil de nouvelles à la main nous apprend que l'acteur qui jouait le rôle de Plutus prenait « le ton de voix et l'abord rogue de M. de La Pouplinière, fermier général[1]. »

Le président de Brosses écrivait à sa famille : « On joue aux Français une petite pièce à tiroirs où nous sommes bernés et satyrisés de la belle manière. Ils ont le meilleur secret pour rendre la musique italienne détestable, c'est de la faire chanter par Mlle Gauthier. Cette pièce est tout à fait cynique : la police dormoit sans doute. La Popelinière, Marmontel, Jean-Jacques et tant d'autres y sont cruellement déchirés et presque nommés par leurs noms. Au

1. Nouvelles littéraires de la Bibl. de Munich, citées par M. J.-G. Prodhomme dans les Sammelbände der I. M. G., 1905, p. 572.

reste elle ne vaut pas grand'chose : MM. Patu et Portelance resteront de pitoyables auteurs et la musique italienne sera toujours exquise. Il est vrai que ce Jean-Jacques, avec sa brochure frénétique, nous a fait grand tort, en révoltant toute la nation par l'impertinence dont il a défendu la bonne cause[1]. »

Quelques jours plus tard, Chevrier riposta au Théâtre-Italien par son *Retour du Goût* dont les scènes sont assez plates[2]. Un bouffon vient se plaindre au dieu du Goût que depuis un an chacun le parodie et qu'on accable d'outrages la musique italienne. Il veut la justifier de ces injustes critiques et chante un « morceau brillant » que le texte ne donne pas, mais dont il est facile d'imaginer les doubles et les broderies.

Le Bouffon.

Souffrirez-vous encor qu'on fronde nos accens ?

Le Goût.

Que je les aimerois au sein de l'Italie !

Le Bouffon.

En louant ainsi nos talens
Votre bonté nous congédie :
Accablés de satire et pleins de Partisans,
Nous allons en chantant revoir notre Patrie.

Le Goût.

Le départ des Bouffons annonce mon retour[3].

*
* *

Entre 1753 et 1758, la production des Revues paraît se ralentir un peu ; mais en 1758, l'Opéra-Comique passe entre les mains d'une association d'habiles directeurs comme Favart, Corby, De Hesse, Coste de Champeron ; la Foire va connaître de nouveau quelques années brillantes. En 1759, Favart donne à la Foire Saint-Germain sa *Parodie au Parnasse*, qui contient des scènes assez alertes : la Parodie vient au Parnasse pour chercher matière à s'exercer ; elle a quitté le Théâtre-Italien où elle s'ennuyait fort, ne trouvant plus que

1. Ch. Foisset, *le Président de Brosses*. 1842, in-8°, p. 543.
2. Paris, Duchesne, 1754, in-12 (Yf 7604).
3. Scène VI, p. 36.

sucre et miel à se mettre sous la dent ; Apollon fait défiler devant elle « tous les êtres différents qui ont paru depuis quelque temps sur les Théâtres de Paris ». C'est là un thème de Revue tout à fait classique. Dès le début, Favart nous montre qu'il est fort connaisseur en musique : il met en scène le compositeur Cliquette, lequel « a dans la tête deux bons contrepoids... De ce côté c'est de la musique française, un peu lourde à la vérité ; de l'autre, de la musique italienne, fort légère, mais bien chargée de notes ; cela fait l'équilibre ». On rapprochera cette phrase de l'excellent jugement porté par d'Alembert : la musique italienne pèche par ce qu'elle a en trop et la musique française par ce qu'elle a en moins. M. Cliquette use du genre italien avec une grande discrétion : ce style fait son effet, lorsqu'il est mêlé artistement au style français et sans que cela paraisse, mais dans les Ariettes et les Ballets seulement. Après M. Cliquette, Favart introduit le pleureur du Parnasse, chargé de faire l'oraison funèbre des pièces défuntes : *la Reine Astarbé, l'Epreuve imprudente, la Méprise, la Coquette trompée*. Il en profite pour donner quelques imitations de Sophie Arnould, de Mlle Chevalier et de Mme Favart elle-même dans leurs principaux rôles.

Dans le *Retour de l'Opéra-Comique*, joué à l'inauguration de la Foire Saint-Germain de 1759, on assiste à une grande dispute entre M. Trantran, poète et M. de l'Ariette, musicien, qui revendiquent chacun la place d'honneur au théâtre. M. de l'Ariette demande à son compère « trois vers pour faire une Ariette qui doit remplir toute une scène, une Ariette charmante à grande symphonie, avec des cors de chasse ». Retenons ce terme de « grande symphonie » : C'est la première fois qu'il apparaît à l'Opéra-Comique, depuis que la véritable symphonie a fait ses débuts au Concert Spirituel. Favart est au courant des progrès de la musique instrumentale et il ne manque point de signaler l'importance des cors de chasse dont l'emploi se généralise depuis 1750.

Favart revient sur le même sujet dans son *Départ de l'Opéra-Comique*, compliment en un acte écrit pour la clôture de la Foire Saint-Laurent. Les personnages en sont les acteurs même de l'Opéra-Comique : Crispin, Clairval, Mlle Neissel, Mlle Deschamps. Il s'agit de savoir qui l'emporte, de la poésie, de la musique ou de la danse ; chacun a fait valoir ses arguments, lorsque du fond de l'orchestre un symphoniste s'écrie tout à coup :

Je m'y oppose aussi; je m'y oppose ; il y a deux heures que je vous entends disputer : vous parlez des Auteurs, vous parlez des Acteurs, des Ariettes, des Paroles et de la Danse et vous ne dites pas un mot de l'Orquestre ! Sans nous autres Symphonistes, que feroient le Chant et la Danse ? N'avons-nous pas fait tous nos efforts pour plaire autant que vous ? Je conclus donc qu'il faut que le compliment soit en faveur de l'Orquestre [1].

Cette revendication est significative ; il n'y aura plus désormais les chanteurs et les danseurs seulement ; il y aura cet « orquestre » longtemps méprisé, qui saura bientôt exprimer les mouvements infinis de la pensée et de la vie. Les personnages de Favart le comprennent déjà ; tout le monde se met d'accord pour le divertissement, accompagné par les Violons, les Basses, les Hautbois et les Bassons.

La Ressource des Théâtres, de Favart, nous montre un personnage allégorique, *l'Industrie*, à la recherche de pièces nouvelles pour l'Opéra-Comique. Dans un grand bruit de grelots et de tambours apparaît la Folie, reine du monde, qui apporte d'Italie du renfort pour tous les théâtres. Elle s'adresse en ces termes à l'Opéra : « Seigneur Narcotique, je vous garde pour la bonne bouche. Voici du nanan, du nanan ; faites-moi la révérence, plus bas, plus bas : cela en mérite bien la peine ; c'est un opéra bouffon que je vous apporte de Venise. » La Folie termine en faisant danser à tout le monde la contredanse des *Portraits à la mode*.

Favart avait fait jouer en 1750 sa *Soirée des Boulevards ;* il donne, le 10 mai 1760, un *Supplément à la Soirée des Boulevards* où paraissent deux musiciens de fortune. Le chaudronnier Racle, escorté de deux ménétriers de la Courtille, vient composer de la musique, « puisque tout le monde s'en mêle à présent ». « Je vais faire un bruit de tous les Diables et je veux que mes Symphonies et mes Chœurs retentissent depuis le Palais-Royal jusqu'à la Samaritaine. » Il prend pour guide le *Jeu des dez harmoniques, où l'art de faire sur-le-champ toutes sortes de Symphonies et d'Opéras par la combinaison des dez,* ce qui n'est point un titre pris au hasard, puisqu'on avait connu quelques années auparavant un certain *Toton harmonique* dont la destination était à peu près la même. Le chaudronnier trouve un collaborateur dans son compère Guilloche, qui est poète grâce à

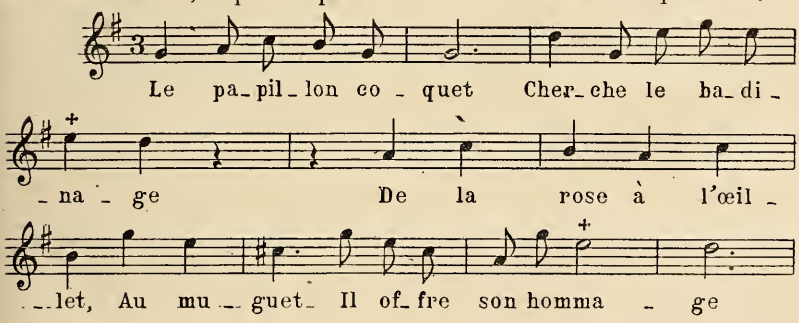
1. *Théâtre*, t. VIII. — Scène VI, p. 15.

son *Manuel Portatif à l'usage des Poëtes modernes où par le moyen de l'Alphabétomanie, on peut faire sur-le-champ des Poèmes, des Tragédies, des Opéras*... Ils décident de travailler en commun pour l'Académie Royale de Musique.

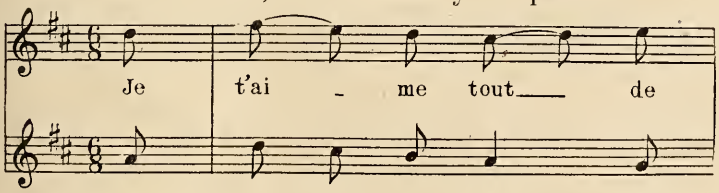
Guilloche. — Volontiers ; dans le goût de Quinault ?

Racle. — De Quinault ! Fi donc ! ça tient de cette vieille nature aussi ancienne que le monde. Oh, on s'éloigne aujourd'hui de ça tant qu'on peut ; fais-moi des mots pour de la musique italienne ; j'aime mieux la musique italienne, moi ; ça fait plus de bruit, ça me convient.

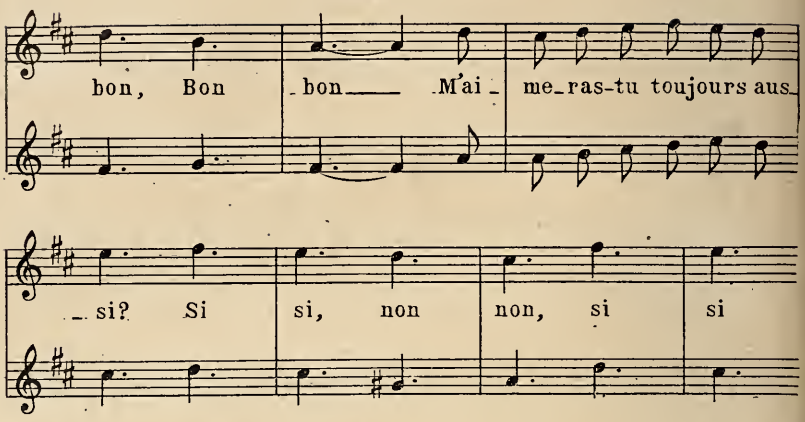
Racle ne veut ni Orage, ni Tempête, ni Embrasement, ni Tremblement de Terre ; il s'obstine à commencer par un Papillon ; pour accompagner cette ariette, il lui faut « un premier et un second violon, un alto, des clarinettes, basses, contrebasses et flûteau, sans compter les cors de chasse[1] ». Un orchestre symphonique tout à fait complet, comme on voit, et qui nous indique les ressources dont la Comédie-Italienne devait disposer en 1759. Notons l'indication donnée pour la clarinette qui, après les concerts de La Pouplinière, devient peu à peu d'un emploi courant. Le texte n'indique pas le compositeur de l'Ariette du Papillon ; il se pourrait que ce fût Favart lui-même, lequel se plaisait à mettre la main à la pâte :



Les symphonistes accompagnent ensuite un amusant duo entre un amant et sa maîtresse, écrit dans un style d'opérette :



1. *Théâtre* de Favart, t. IV, p. 17.



La pièce la plus intéressante de cette période est certainement *Les procès des Ariettes et des Vaudevilles*, de Favart[1] (1760). C'est l'ancienne Revue de Le Sage et d'Orneval, les *Couplets en Procès* (1730), remise au goût du jour. En 1730, il n'était question que de musique française ; la lutte était circonscrite entre les Airs Anciens ou vieux Vaudevilles du Pont-Neuf, aux titres si pittoresques dans leur lointaine origine — et les Airs Nouveaux, Menuet, Contredanse, Tambourin, Rigaudon. En 1760, les *Airs Nouveaux* ont disparu ou plutôt ont tellement conquis droit de cité qu'ils font partie intégrante des symphonies, des ballets et divertissements ; on entend presque autant de Menuets au Concert Spirituel qu'à l'Opéra ; la Contredanse, d'abord populaire, s'est introduite dans toutes les classes de la société et a remplacé les danses anciennes. Les nouveaux ennemis des Vaudevilles sont les Ariettes à l'italienne dont le procès va être plaidé de la façon la plus plaisante. L'action de la Revue reste la même : *Flon-Flon*, vieux grivois et la *Commère Voire* viennent consulter Me Grossel au nom de leurs camarades qui les rejoignent bientôt : quelques Vaudevilles étaient déjà nommés en 1730 : ce sont *Pierre Bagnolet, le Mitron de Gonesse, Marotte Mignonne*. En revanche d'autres ont disparu : *la Belle Diguedon, le Traquenard, Grisélidis*, et Favart introduit de nouveaux personnages : *Marguerite, la Verdrillon, le cousin l'Allure, la Bonne Aventure, Hélène, le Mirliton, le Corbillon, Ramponneau*. Ces différences de texte sont fort curieuses à noter, parce qu'elles

1. B. N. Recueil d'opéras-comiques, t. XXXI, Yf. 3821,

nous indiquent certainement quels étaient les airs à la mode lors des deux représentations ; Le Sage et Favart n'ont pu manquer de choisir les Vaudevilles les plus représentatifs aux yeux du public. Le compère et la commère présentent leurs partisans ainsi qu'il convient ; puis arrive Me Gouffin, précédant la foule des ariettes, décrite en ces termes par la commère :

AIR : *Et allons donc jouez violons.*

C'est la troupe des ariettes
Allant par sauts et par courbettes,
Chantant sans cesse A, a, O, o ;
C'est l'éternelle
Ritournelle
Qui vient toujours sans qu'on l'appelle ;
C'est le Duo,
C'est le Trio,
Le Quatuor et le Quinto
Avec les Piano, les Presto
Echappés de Cent Concerto,
En un mot toute la séquelle
De cette musique nouvelle
Qu'en France la mode introduit
Pour ne produire que du bruit.

Chaque ariette est ensuite présentée au spectateur avec ses attributions : la première doit exprimer la tempête, les naufrages ; la seconde peint l'ivresse des amants, la troisième, vive et légère, plaît aux jeunes muguets ; voici Madame *Vacarme* qui court en folle, funeste pour l'Acteur et souvent pour le Spectateur.

« Celle qui se promène avec une queüe traînante et les mains dans les poches, parce qu'elle ne sçait qu'en faire... c'est la *Ritournelle*... Et celui-ci qui porte un chapeau fait en arcade, c'est le *Point d'Orgue*.

Cet autre qui se tient là tout seul, c'est le *Monosyllabe, Ah, Ah*, ou bien *Quoi, Hein?* C'est lui qui vient au secours du musicien, quand il est embarrassé.

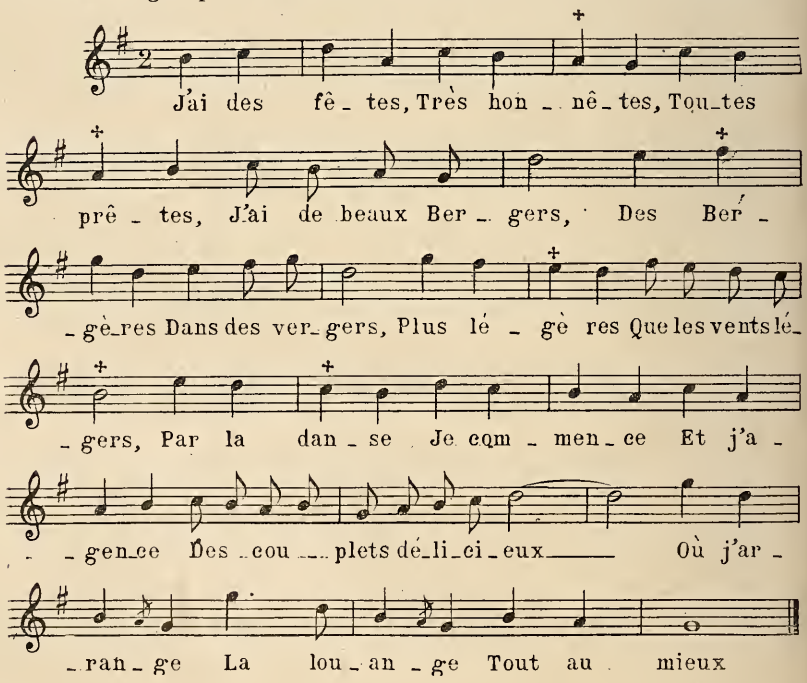
Ces deux autres qui se tournent le dos, c'est le *Duo Contradictoire et oui, et non, et si, et mais, non, non, non, non, non, non, si, si, si, si, si, si, si.* »

Là se termine la partie originale due à Favart ; le second acte, celui du Jugement, est le même que dans Le Sage ; Me Gouffin fait valoir que les couplets de l'Opéra-Comique étaient en pleine décadence, lorsque les Ariettes vinrent à leur secours et remirent le spectacle sur pied. Elles ont droit à la possession pleine et entière

du Théâtre ; Me Grossel s'efforce de dégager le rôle expressif et touchant des vieux Vaudevilles. Le président les condamne à vivre désormais en bonne intelligence.

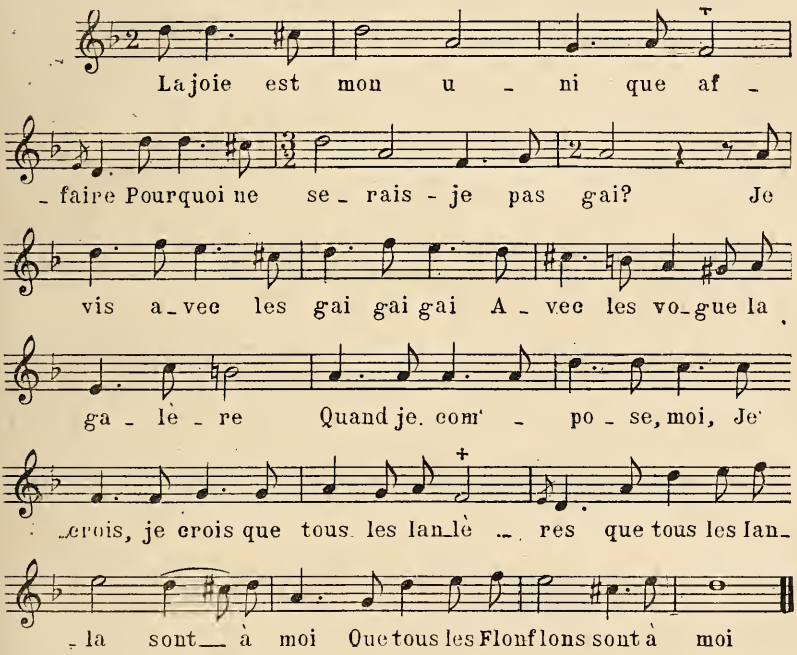
*
* *

En juin 1769, Collé écrivait dans son Journal : « Je vois que depuis un an on se jette avec avidité sur les pièces de mon *Théâtre de Société* et qu'on les joue partout cet hiver ; les comédiens eux-mêmes les ont jouées entre eux pour s'amuser. » Collé fait surtout allusion à ses Parades dont la vogue fut immense au XVIIIe siècle et où l'on ne trouve aucun renseignement pour cette étude. Mais il écrivit aussi quelques Revues qui participèrent au même succès et dont les idées offrent assez d'analogie avec celles de Favart. En 1761, Collé fait jouer *Madame Prologue,* probablement sur un théâtre particulier. M. Coriphée est chargé de préparer une fête pour les princes qui reviennent de l'armée ; il désire un prologue qui ressemble à ceux de Quinault ; Madame Prologue lui recommande l'abbé Madrigal qui vient donner un échantillon de son savoir-faire:



« Tout cela précédé ou suivi d'ariettes à grande symphonie, d'airs de harpe, accompagnés de petits cors et couronné par une illumination superbe et un magnifique feu d'artifice[1]. » Mais l'abbé Madrigal se fâche, lorsqu'on lui demande de déployer son imagination dans quelque nouveauté : il ne connaît que les Bergers et les Bergères. A ce moment une voix joyeuse se fait entendre à la cantonade :

« C'est Monsieur Vaudeville ! Il vient comme cela de tems en tems, se fournir à notre magasin de petits airs qu'il parodie ensuite contre nous. Il pourroit nous aider, quoi qu'il soit bien passé de mode.



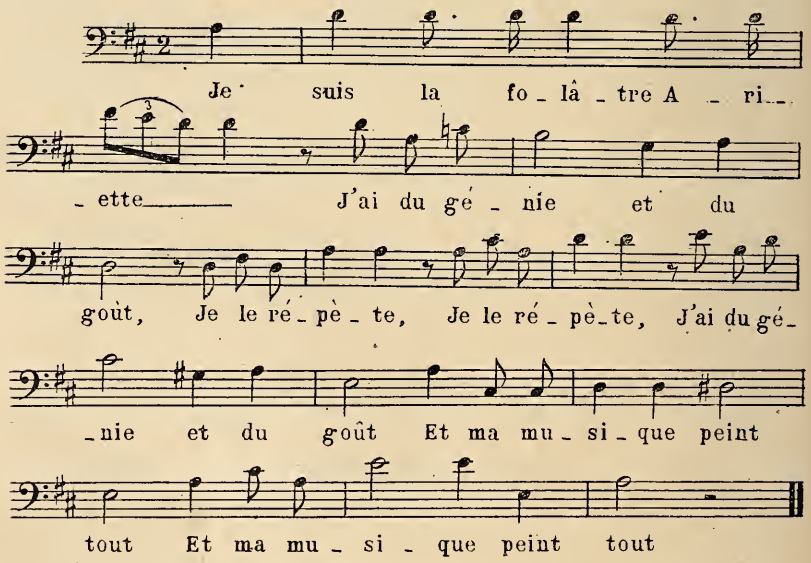
Ma foi, s'écrie Vaudeville, j'ai quitté les soupers; ils m'ennuyaient. M. Madrigal et les Ariettes, ses complices y tiennent le haut bout. Quand on les en chassera, je me remettrai à souper ailleurs qu'en petites maisons, comme je fais actuellement. Mais dites-moi, est-ce qu'on ne commence pas à se dégoûter du doucereux Madrigal, de ce petit Eunuque-là ?

1. *Théâtre de Société*, t. I, p. 344.

Sçait-on qu'à lui
L'on doit tout l'ennui
D'aujourd'hui ?
Sa tendre tiédeur,
Sa froideur,
Sa pudeur,
Sa fadeur,
Sont l'origine des vapeurs[1]. »

Vaudeville fournit sa collaboration pour le scènario du proverbe qui suit : ce que Dieu garde est bien gardé.

Collé revient à plusieurs reprises sur le même sujet ; chansonnier joyeux et grivois, il est dans la tradition des Panard et des Piron ; il s'élèvera toujours contre la fadeur des Ariettes à la mode. En 1766 il donne, avec la collaboration de Monsigny, *le Bouquet de Thalie*, prologue de *la Partie de chasse de Henri IV* et y introduit l'Ariette « dont l'habillement est en papier bleu avec des galons de musique et une garniture de robe toute de musique, la coeffure en papier de musique. ». L'Ariette se vante de réaliser d'étonnants effets de musique imitative : « l'eau qui bout, le bruit du grand jet d'eau de Saint-Cloud, le pas tardif d'une mazette, le son aigu d'un verrou, le tendre chant de la fauvette :



1. *Théâtre de Société*, t. I, p. 350.

Avec Collé, la Revue se transforme en opéra-comique, peut-être sous l'influence d'un habile musicien comme Monsigny. Leur *Isle Sonnante*, représentée en 1767 sur le théâtre du duc d'Orléans à Villers-Cotterets[1], est une pièce à intentions satiriques, en même temps qu'un véritable opéra-bouffe. Une préface de Collé nous renseigne sur ses intentions : « Dans ce sujet qui est totalement de mon invention (et il n'y a pas là de quoi se vanter), j'avais eu le dessein de faire une critique douce et badine du genre des *Comédies à Ariettes* que je prends la liberté de trouver d'aussi mauvais goût tout au moins que l'ancien genre des *Pièces en Vaudevilles* et qui à la fin tombera comme ce dernier. » Collé constate que la pièce n'a pas réussi et qu'on a du la trouver inintelligible : « En effet l'oubli presque total où sont tombés les refrains des vieux Vaudevilles doit avoir jeté une merveilleuse obscurité sur quelques Ariettes qui étaient fondées sur cette plaisanterie. » La pièce n'offre du reste qu'un médiocre intérêt : Vivatché est le sultan d'une île où tout se passe en musique ; « il a eu une guerre civile qui a duré quarante ans pour le *fa* ♯ et le *mi* ♭ » ; amoureux de Célénie, il lui fait une déclaration en musique, avec accompagnement de fanfares, et le reste à l'avenant. Pas d'intrigue en somme et un style fort traînant ; l'auteur lui-même convient que le sujet ne comportait qu'un acte au lieu de trois.

Après 1768, la musique française subit de plus en plus les influences étrangères ; tous les styles viendront par exemple se fondre dans les Concertos pour violon. Une pièce en vers de l'abbé de Voisenon, écrite sans doute à cette époque, l'*Hôtel garni*, s'efforce de concilier le goût français et le goût italien, sans oublier la symphonie et le lied allemands. L'action est assez vague : il s'agit d'un hôtel où l'on donne régulièrement des concerts et où trois jeunes personnes jouent de la harpe, ce qui pour les clients semble un événement prodigieux. L'abbé de Voisenon se montre amateur fort éclectique : il célèbre le Concert Spirituel, mais lui reproche de n'être pas assez accessible aux Nouveautés.

C'est cependant une ressource unique
Pour donner des morceaux qu'on n'entendra jamais.

1. Reprise à la Comédie-Italienne le 4 janvier 1768. — Pour les détails relatifs à cette pièce, cf. A. Pougin : *Monsigny et son temps*, 1908, pp. 118-128.

Ce sont des lambeaux que l'on tire
Des opéras morts de consomption.
Ce prodige vaut bien la peine qu'on l'admire,
C'est une résurrection [1].

La musique française est représentée par un récitatif d'opéra, un chœur et une chanson sur la Courtille, la musique italienne par une ariette, la musique allemande par un lied dont les paroles sont, paraît-il, de Gessner et la musique de Gluck. Voisenon conclut par ce quatrain qui est tout un programme à lui seul :

De toute espèce de musique
Notre concert doit se former,
Afin qu'on puisse le nommer
Le Concert Encyclopédique [1].

Nous ne poursuivrons pas le dépouillement des Revues au delà de cette date. A vrai dire ces pièces de Collé et de Voisenon appartiennent déjà à une autre époque ; après la décadence de la Foire Saint-Germain et de la Foire Saint-Laurent, il y aurait peut-être quelques renseignements à tirer des opéras-comiques joués sur le boulevard du Temple, à l'Ambigu-Comique ou aux Variétés-Amusantes. C'est une étude que nous espérons poursuivre. De même les opéras de Gluck provoquèrent une abondante éclosion de parodies et de pièces satiriques dont l'examen serait fort suggestif.

*
* *

Quelques lignes rapides de conclusion essayeront de dégager la valeur de la critique musicale renfermée dans cette centaine de Revues. Les jugements en sont toujours assez vagues, moins attachés aux hommes qu'aux faits et aux faits qu'aux idées. Ce qui apparaît au premier chef, c'est l'importance extrême que possède l'Opéra dès 1690 ; l'étude de ses spectacles remplit des scènes entières et les deux reproches qu'on lui fait sans cesse sont les suivants : d'une part l'Opéra ne réussit pas à donner des nouveautés et ses premières n'apportent que des déceptions ; d'autre part toutes ses pièces sont le domaine de l'artificiel et le règne de la convention :

1. *Œuvres* de Voisenon, t. II, p. 624.
2. *Œuvres* de Voisenon, II, 634.

déjà Dancourt raillait ses machines et son bruyant appareil ; de bons esprits comme Panard et Piron attaquent spirituellement ces apparitions, ces reconnaissances, ces récitatifs monotones, procédés classiques de l'opéra avan Rameau. — Après *Hippolyte et Aricie* l'opinion publique, telle qu'elle apparaît à la Foire, se montre assez lente à accepter les opéras nouveaux ; on conçoit que la Revue donne quelque avantage aux Lullistes ; conservatrice par tradition, elle ne peut guère exprimer d'opinions d'avant-garde, sans risquer de déplaire au public ; au point de vue des idées, une Revue semble d'avance condamnée à une certaine médiocrité, puisqu'elle doit ménager à ses spectateurs le secret plaisir de rencontrer des sentiments qui s'accordent avec les leurs. Quels sont ces sentiments ? ceux de bons bourgeois parisiens. La Revue au XVIIIe siècle — comme dans tous les siècles — défendra toujours la vieille tradition française, voire gauloise, qu'il s'agisse de littérature ou de musique ; ce sont là les préoccupations qui s'affirment dans sa période la plus brillante, entre 1730 et 1760. Au fond la Revue est toujours favorable à la musique populaire ; elle rappelle avec attendrissement les vieux airs du Pont-Neuf qu'elle défend à plusieurs reprises contre l'invasion des ariettes italiennes [1]. Rien de plus significatif que le sort de la pièce de Le Sage : *Les Couplets en procès,* reprise sous le nom du *Procès des Ariettes et des Vaudevilles*. Nous avons vu comment Favart est obligé de modifier au goût du jour ses ariettes et ses fredons ; mais le fond même de l'argumentation reste identique : les Pont-Neuf « sont chargés de l'essentiel, je veux dire du soin important d'exprimer les passions ». Au contraire les ariettes italiennes ne déguisent aucune âme sous leurs fioritures compliquées. Le ton devient plus âpre au moment de la Querelle des Bouffons, parce qu'il s'agit de lutter contre l'invasion du cosmopolitisme ; je n'ai pas rencontré une seule scène de Revue qui soit favorable aux Italiens ; toutes déplorent l'engouement ridicule que montre le public. Les Revuistes étaient-ils dans le vrai ? n'auraient-ils pas mieux fait d'accorder quelque attention à la musique si riche de l'opéra-bouffe ? c'est là une autre question. A y regarder de près, ils auraient justement découvert dans les charmantes pages de Per-

1. Ainsi se trouve confirmé une fois de plus ce fait que la tendance populaire en France va toujours droit aux chansons, aux couplets, aux flons-flons, c'est-dire à un genre de musique le plus souvent inférieur.

golèse cet art « d'exprimer les passions », ces nuances sentimentales qui, en 1753, avaient à peu près disparu de la musique française et qui n'y reparurent que quelques années plus tard, avec les émules des Italiens, comme Grétry et Monsigny. Encore une fois la critique reste assez extérieure : c'est que la Revue au XVIIIe siècle, comme au XXe du reste, se nourrit beaucoup de lieux communs et que de nombreuses scènes y présentent justement ce caractère artificiel, tant décrié dans l'opéra ; il est entendu que les musiciens italiens sont tous des faiseurs d'embarras, que l'opéra est une machine encombrante et que les musiciens fêtent tous la dive bouteille. Piron ou Panard eux-mêmes ne sortiront point de là ; les questions littéraires ou mondaines ramènent des idées analogues et nous sommes trop habitués dans nos Revues à entendre les mêmes noms, à sourire aux mêmes calembours, pour concevoir quelque étonnement de trouver des pratiques semblables en usage aux théâtres de la Foire. Quant aux formules admiratives des Revuistes, elles semblent réservées à un seul dieu : le Vaudeville. Gardons-nous ici de prendre ce mot au pied de la lettre et d'en limiter le sens aux seuls airs du Pont-Neuf. Sans doute le Vaudeville désigne les timbres qui soutiennent les couplets de Favart ; mais c'est aussi l'air final qui tire la morale de l'histoire, ce sont les chansons originales écrites par Mouret ou Monsigny. Dans ce sens le Vaudeville est le symbole de la vieille gaieté française, faite d'esprit pétillant et de ce robuste bon sens que Le Sage recommandait aux Revuistes de ne point oublier ; il faut alors savoir gré aux écrivains qui ont rompu des lances pour les Brunettes du XVIIe siècle, comme pour les Chansons du Caveau. La défense et illustration de la gaieté française, c'est là, en somme, un devoir auquel la Revue n'a jamais failli.

Mais la musique n'est pas tout entière chansons et vaudevilles et malheureusement le genre symphonique est resté un peu étranger à nos auteurs. Pourtant le développement de la musique instrumentale exerce son action même sur ce genre de pièces : Boissy admire le rôle nouveau de l'orchestre chez les Bouffons, Favart revendique pour lui une place, à côté des acteurs et des danseurs, l'abbé de Voisenon prétend réconcilier dans ses concerts les genres de musique les plus différents. L'examen de ces Revues nous permet donc de faire deux constatations : c'est d'abord que leurs auteurs ont quelques traditions auxquelles ils veulent rester fidèles ; c'est qu'en-

suite les grandes querelles musicales, les premières et les concerts jouent dans leurs œuvres un rôle aussi important que la littérature et plus important que la peinture.

Nous avons perdu aujourd'hui l'habitude de publier des Revues et la chose est d'autant plus regrettable que celles de certain Logiz le mériteraient amplement ; ces recueils du XVIIIe siècle ne sont pas lettre morte et c'est merveille de voir combien les couplets nous en paraissent encore folâtres et lestement troussés. Pourtant la décadence de la Revue fut assez rapide ; elle eut en partie pour cause la réunion de l'Opéra-Comique et de la Comédie-Italienne en 1762 ; les théâtres de la Foire durent se hausser au niveau des Italiens et perdirent leur ancienne originalité. Depuis 1755 d'ailleurs, la musique des Revues devenait volontiers plus importante, en même temps que le Vaudeville — touché par l'ariette italienne, encore qu'il s'en défendît — perdait son caractère populaire et grivois pour se transformer en romance. Cette romance, fort différente du Lied, gardait du Vaudeville la coupe plus carrée, l'allure plus nette, pendant que le timbre se transformait en refrain. Avant que les événements historiques ramènent la grande vogue de la Revue à la fin du siècle, on en jouera encore, mais d'un caractère plus poétique, plus fantaisiste, plus « sketch », comme dit aujourd'hui notre jargon théâtral.

A partir de 1762, on vit triompher les détracteurs de la Revue ; depuis longtemps la Comédie-Italienne était battue en brèche : « Ce spectacle postiche passe continuellement d'une alternative à l'autre : tantôt couru avec fureur, tantôt absolument désert, il a besoin de réveiller sans cesse le goût du public par des nouveautés que les circonstances ou la singularité rendent piquantes : la nature de ce théâtre ne lui permet pas d'espérer une faveur continue. Il épuise aisément la médiocrité de son fonds. Le dégoût du public naît de la répétition fréquente de ses pièces qui ne peuvent avoir qu'un succès éphémère... »[1]. La correspondance de Grimm en janvier 1766 fait l'oraison funèbre de la Revue dans des termes définitifs : « Nous avons encore perdu M. Panard, chansonnier et faiseur d'opéras-comiques, c'est-à-dire de ces anciens opéras-comiques à vaudevilles, d'un genre et d'un goût détestable, mais qui est absolument balayé du théâtre depuis cinq ou six ans. On ne peut plus

1. *Journal Encyclopédique*, 1er décembre 1759, p. 109.

jouer aujourd'hui une seule de ces pièces qui eurent tant de vogue dans leur nouveauté ! Que d'esprit de perdu ! Ces messieurs avaient supérieurement la tournure du couplet, un choix de mots rare et une facture singulière, mais nul véritable talent pour le théâtre. Au contraire, ils en ont chassé le naturel jusqu'à ce qu'on les en eût chassés à leur tour. Il ne reste de toute cette bande de chansonniers que M. Favart et M. Collé, excellents dans deux genres différents, Panard, Galiet et compagnie ont passé leur vie au cabaret, poussant le désouci de la vie au plus haut degré[1]. »

Tout cela est dur ; on peut regretter sans doute que ces écrivains n'aient pas appliqué la finesse de leur esprit à quelque grande comédie, mais il est probable qu'ils n'y seraient pas restés eux-mêmes ; leur muse vagabonde était de celles qui ne craignent pas les carrefours. Nous lisons encore leurs couplets avec plaisir ; leur exemple peut nous servir, non sans profit. Puisque la Revue paraît — bien à tort — être condamnée d'avance à une certaine médiocrité, sachons leur gré d'avoir montré tout simplement et sans calembours qu'elle pouvait devenir très vite le premier des genres inférieurs.

1. Ed. Tourneux, VI, 464. Panard mourut le 13 juin 1765.

BIBLIOGRAPHIE

I

AUTEURS DU XVIIIe SIÈCLE [1]

A. *Ouvrages historiques.*

(Chamfort et de La Porte). *Dictionnaire dramatique*, Paris, Lacombe, 1776, 3 vol. in-8°.

(Contant d'Orville). *Histoire de l'opéra bouffon*, Amsterdam, 1768, 2 vol. in-16.

(A.-J. Desboulmiers). *Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique*, Paris, Lacombe, 1769, 2 vol. in-16.

— *Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien*, Paris, Lacombe 1769, 7 vol. in-16.

(Duduit de Mézières). *Muses françoises* (Les), Paris, Duchesne, 1764, in-16.

(Léris (De). *Dictionnaire portatif des Théâtres*, 2° éd., Paris, Jombert, 1763, in-8°.

(Parfaict). *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain*, Paris, 1743, 2 vol. in-16.

(Parrfaict). *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, Paris, Lambert, 1756, 7 vol. in-16.

B. *Recueils de pièces.*

Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra-Comique, Amsterdam, 1721-1737, 10 vol. in-16 (par Le Sage et d'Orneval, le tome X par Carolet). Nouv. éd., 1737, 8 vol. (sans Carolet).

Le Nouveau Théâtre de la Foire, Paris, Duchesne, 1763, 6 vol. in-16.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris, Briasson, 1741, 6 vol. in-16.

Le Nouveau Théâtre Italien, 1re éd. chez Coustelier, 1718. — Nouv. éd. (augmentée) à Paris, chez Briasson, 1733-1753, 10 vol. in-16 [éd. citée], à compléter avec les *Airs notés des vaudevilles du nouveau Théâtre Italien*, Briasson, 1733, in-16. — Nouv. éd. en 1753.

Table alphabétique et chronologique des Pièces représentées sur l'ancien

1. On ne trouvera ici que quelques ouvrages spéciaux et essentiels. Pour les autres ouvrages sur l'histoire du théâtre, pour les œuvres de Grimm, Diderot, Chevrier, etc., nous renvoyons à l'excellente bibliographie de M. Lanson.

Théâtre Italien depuis son établissement jusqu'en 1697, Paris, Prault, 1750, in-8°.

Nouveau choix de Pièces ou Théâtre comique de province, Amsterdam et Paris, 1758, 3 vol. in-16.

Recueil d'Opéras-Comiques de différents auteurs, Bibl. Nat. Rés. Yf 3.791 et suiv.

C. *Œuvres.*

Anseaume. *Théâtre*, Paris, Duchesne, 1766, 3 vol. in-8°.

Autreau. *Œuvres*, Paris, Briasson, 1749, 4 vol. in-16.

Bailly (J.). *Théâtre et œuvres mêlées*, Paris, 1768, 2 vol. in-8°.

Boissy (De). *Œuvres*, Amsterdam, 1758, 8 vol. in-16.

Carolet. *Théâtre*. B. N. Ms. fr. 9.315.

Collé (Ch.). *Théâtre de Société*. La Haye, 1777, 3 vol. in-16 (1re éd. en 1768).

Dufresny. *Œuvres de M. Rivière du F.*, Paris, Briasson, 1731, 6 vol. in-8°.

Fagan. *Théâtre*, Paris, Duchesne, 1761, 4 vol. in-16.

Favart. *Œuvres*, Paris, Duchesne, 1763, 10 vol. in-8°.

Guyot de Merville. *Œuvres de théâtre*, Paris, 1766, 3 vol. in-16.

L'Affichard. *Théâtre*, Paris, Clousier, 1746, in-8°.

Le Grand. *Œuvres*, Paris, 1770, 4 vol. in-16.

Panard. *Théâtre et œuvres diverses*, Paris, Duchesne, 1763, 4 vol. in-16 et Ms. fr. 9.323.

Vadé. *Œuvres*. La Haye, 1759, 4 vol. in-16.

Voisenon (Abbé de). *Œuvres complètes*, Paris, Moutard, 1781, 5 vol. in-8°.

II

AUTEURS DU XIXe ET DU XXe SIÈCLE

Alméras (H. d') et Estrée (P. d'). *Les théâtres libertins au XVIIIe siècle*, Paris, 1905, in-8°.

Backhaus (J). *Alexis Piron's Jahrmarktsspiele*, Leipzig, 1902, in-8°.

Barberet (V). *Le Sage et le Théâtre de la Foire*, Nancy, 1887, in-8°.

Bernardin (N.-M.). *La Comédie Italienne en France et le Théâtre de la Foire*, Paris, 1902, in-16.

Campardon (Em.). *Les Spectacles de la Foire*, Paris, 1877, 2 vol. in-8°.

Chaponnière (P.). *Piron, sa vie et son œuvre*, Genève et Paris, 1910, in-8°.

Desnoireterres (G.). *La comédie satirique au XVIIIe siècle*, Paris, 1885, in-8°.

Dreyfus (Robert). *Petite histoire de la revue de fin d'année*, Paris, 1909, in-16.

Estrée (P. d'). *Les origines de la Revue au théâtre*, Rev. hist. litt. de la France, 1901, pp. 234-280.

Font (Aug.). *Favart, l'opéra-comique et la comédie-vaudeville aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, 1894, in-8°.

Humbert (H.). *Delisle de la Drevetière*, Berlin, 1904, in-8°.

Lanson (G.). *Hommes et livres*, Paris, 1895, in-16, pp. 260-293 (*la Parodie dramatique au XVIIIe siècle*).

Tiersot (J.). *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris, 1889, in-8°.

CHRONOLOGIE DES REVUES[1]

DATE	TITRE	AUTEURS	THÉATRE	RÉFÉRENCES
4 février 1692.	*L'Opéra de campagne.*	Dufresny (Raisin aîné).	Com. Ital.	*Gherardi*, t. IV.
13 décembre 1692.	*Les Chinois.*	Regnard et Dufresny.	—	— —
24 août 1694.	*Le départ des Comédiens.*	Dufresny.	—	— t. V.
6 juin 1695.	*Les promenades de Paris.*	Mongin.	—	— t. VI.
26 décembre 1695.	*La Foire Saint-Germain.*	Regnard et Dufresney.	—	— —
12 juillet 1696.	*Les Bains de la porte Saint-Bernard.*	de Boisfranc.	—	— —
22 décembre 1696.	*Arlequin Misanthrope.*	de Barante.	—	— —
1706.	*Le Franc Bourgeois.*	de Valentin.	—	*Th. province*, t. II.
1714.	*La Foire de Guibray.*	Le Sage (Gilliers).	Foire Saint-Laurent	*Th. Foire*, t. I.
1715.	*La Ceinture de Vénus.*	—	Saint-Germain.	— —
mars 1716.	*Arlequin traitant.*	d'Orneval.	—	— t. II.
1716.	*Le Temple de l'Ennui.*	Le Sage, Fuzelier (Gilliers).	—	— —
1717.	*Le Pharaon.*	Fuzelier.	—	— —
juillet 1718.	*La Querelle des Théâtres.*	Le Sage et Lafont.	Saint-Laurent.	— t. III.
25 avril 1718.	*Le Port à l'Anglais.*	Autreau (Mouret).	Com. Ital.	*Nouv. Th. It.*, t. II.
18 septembre 1718.	*Les Funérailles de la Foire.*	Le Sage, Fuzelier, d'Orneval (Gilliers).	Palais-Royal.	— —
1721.	*Arlequin Endymion.*	Fuzelier, Le Sage, d'Orneval.	Saint-Germain.	— t. IV.
31 juillet 1721.	*La Fausse Foire.*	Fuzelier, Le Sage, d'Orneval.	Saint-Laurent.	— —
6 juin 1725.	*Momus censeur des théâtres.*	J. Bailly.	Opéra-Comique.	Ed. de 1768.
11 juin 1726.	*Le Temple de la Vérité.*	Romagnesi (Mouret).	Com. Ital.	*Nouv. Th. It.*, t. VI.
14 octobre 1726.	*La chasse du cerf.*	Le Grand.	Com. Fr.	*Œuvres*, t. IV.
13 janvier 1727.	*La Nouveauté.*	Le Grand (Quinault).	—	—
1er mars 1728.	*La Revue des Théâtres.*	Dominique et Romagnesi (Mouret).	Com. Ital.	*Nouv. Th. It.*, t. VII.
29 août 1729.	*Les Spectacles malades.*	Le Sage, d'Orneval.	Saint-Laurent.	*Th. Foire*, t. VII.
18 février 1730.	*Les Couplets en procès.*	—	—	—
12 septembre 1731.	*Le Je ne sçai quoi.*	Boissy (Gilliers).	Com. Ital.	*Œuvres*, t. II.
7 juillet 1732.	*Les Désespérés.*	—	—	—
19 août 1732.	*La Lanterne véridique.*	Le Sage, d'Orneval.	Saint-Laurent.	*Th. Foire*, t. IX.
27 septembre 1732.	*L'Allure.*	Carolet (Gilliers).	—	—
19 janvier 1733.	*Les Etrennes.*	Boissy.	Com. Ital.	*Œuvres*, t. V.
19 février 1733.	*L'Hiver.*	d'Allainval.	—	*Nouv. Th. It.*, t. IX.
11 juillet 1733.	*Le Temple du Goût.*	Romagnesi, Nivault.	—	—
28 juillet 1733.	*Le Départ de l'Opéra-Comique.*	Panard.	Op. Com.	*Œuvres*, t. III.
[illegible]	*La Duchesse [illegible]*	Boissy.	Th. Fr.	*Œuvres*, t. [illegible]
12 août 1734.	*Les Amitiés de Thalie.*	Carolet.	Saint-Germain.	Ms. fr. 9316.
3 février 1735.	*Les Chimères.*	Piron.	Saint-Laurent.	*Œuvres*, t. II.
16 juillet 1735.	*L'Académie bourgeoise.*	Panard.	Saint-Germain.	Ed. de 1746.
3 février 1736.	*La Nymphe des Tuileries.*	L'Affichard.	Saint-Laurent.	*Œuvres*, t. II.
27 juin 1736.	*Le Magasin des Modernes.*	Panard.	Saint-Germain.	Ms. 9323, f° 265.
11 août 1736.	*Les Ennemis réconciliés.*	—	Op. Com.	— f° 316.
20 septembre 1736.	*La Fée Bienfaisante.*	—	Saint-Laurent.	Ms. 9315, f° 318.
3 février 1737.	*L'Intrigue inutile.*	Carolet.	—	Cf. p. 173.
28 juin 1737.	*Le Vaudeville.*	Panard.	Saint-Germain.	— f° 455.
18 septembre 1737.	*L'Amour paysan.*	Panard, Carolet, de Pontau.	Saint-Laurent.	*Œuvres*, t. V.
1738.	*L'Apologie du siècle.*	Boissy.	—	Ms. 9338.
17 septembre 1739.	*Le Compliment.*	de Pontau.	—	*Œuvres*, t. VI.
10 septembre 1741.	*Les Talents à la mode.*	Boissy.	Com. Ital.	Ms. 9323, f° 221.
2 août 1742.	*L'Intrigue.*	Panard.	Saint-Laurent.	*Œuvres*, t. II.
19 mars 1743.	*Les Dieux travestis.*	Guyot de Merville.	Com. Ital.	— t. III.
20 août 1744.	*L'Ile des Talents.*	Fagan.	—	— t. II.
26 avril 1745.	*Les Talents déplacés.*	Guyot de Merville.	—	— t. I.
18 septembre 1748.	*L'Impromptu des Acteurs.*	Panard.	—	— —
19 juin 1750.	*Les Tableaux.*	—	—	— —
13 novembre 1750.	*Le Réveil de Thalie.*	de Voisenon.	Com. Fr.	— t. IV.
	La Soirée des Boulevards.	Favart.	Com. Ital.	*Nouv. Th. Foire*, t. I.
3 février 1752.	*Le Retour Favorable.*	Fleury.	Saint-Germain.	—
30 juin 1752.	*Le Temple de Momus.*	—	Saint Laurent.	*Œuvres*, t. III.
7 janvier 1753.	*Les Almanachs.*	Fagan.	Com. Ital.	— t. VIII.
23 janvier 1753.	*La Frivolité.*	Boissy.	—	Th. Anseaume, t. I.
2 avril 1753.	*Le Monde renversé.*	Le Sage, d'Orneval (Gilliers), Anseaume.	Saint-Laurent.	*Nouv. Th. Foire*, t. II.
24 août 1753.	*Le Boulevard.*	Anseaume et Hautemer.	—	Ed. de 1754.
22 décembre 1753.	*La Revue des Théâtres.*	Chevrier.	Com. Ital.	Ed. de Duchesne.
13 février 1754.	*Les Adieux du Goût.*	Patu et Portelance (Sody).	Com. Ital.	—
23 février 1754.	*Le Retour du Goût.*	Chevrier.	—	*Œuvres*, t. IV.
20 mars 1759.	*La Parodie au Parnasse.*	Favart.	Saint-Germain.	— t. VIII.
28 juin 1759.	*Le Retour de l'Opéra-Comique.*	—	Saint-Laurent.	— —
9 octobre 1759.	*Le Départ de l'Opéra-Comique.*	—	—	— —
31 janvier 1760.	*La Ressource des Théâtres.*	—	—	— t. IV.
10 mai 1760.	*Supplément à la Soirée des Boulevards.*	—	Com. Ital.	Recueil d'Op. Com.
28 juin 1760.	*Le Procès des Ariettes et des Vaudevilles.*	—	Saint-Laurent.	*Œuvres*, t. I.
1761.	*Madame Prologue.*	Collé (Monsigny).	Com. Fr.	—
1766.	*Le Bouquet de Thalie.*	—	—	—
1767.	*L'Ile sonnante.*	Collé (Monsigny).	Villers-Cotterets.	—

[1] On ne trouvera ici que les Revues mentionnées plus haut, groupées dans un tableau d'ensemble. — Les noms entre parenthèses indiquent les auteurs de la musique. — Les dates données par de Léris et Parfaict ne concordent pas toujours.

JEAN DE CAMBEFORT

SURINTENDANT DE LA MUSIQUE DU ROI

(....-1661)

D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS

Jean de Cambefort est aujourd'hui bien oublié. C'est à peine si le nom du prédécesseur de Lulli à la charge de *Surintendant de la musique du Roy* est mentionné dans les histoires musicales, parmi ceux des plus obscurs compositeurs du règne de Louis XIII et de Louis XIV. Il en est d'ailleurs toujours ainsi de ceux qui, comme lui, représentent une période de transition, une phase d'incertitude et de tâtonnements artistiques. Leurs maîtres ou leurs disciples sont célèbres, eux-mêmes sont ignorés. Cambefort, sorti de cette école de l'air de cour si brillamment illustrée par les œuvres des Guédron, des Bataille, des Boesset, fraye la voie aux artistes en quête d'innovations mélo-dramatiques et s'essaie à la déclamation lyrique. Bien que ses tentatives soient encore timides et bien imprécises, on ne saurait lui refuser l'honneur d'avoir un des premiers « aperçu de loin ces lumières de bon goust qui n'ont esté découvertes entièrement que par M. de Lulli [1] ». Il est même permis de croire que le jeune Florentin, dont Cambefort était le supérieur hiérarchique, ne laissa pas de subir l'influence du vieux maître. On ne saurait nier en tous cas une étonnante similitude de style entre les premiers essais de Lulli dans le genre français, aux environs de 1660, et les récits dramatiques de Cambefort.

Nous sommes mal renseignés sur les origines de Cambefort. Il y avait au XVIIe siècle plusieurs familles nobles de ce nom en

1. Philidor l'Aîné. Préface des *Vieux Ballets*. t. I et II. Bibl. du Conservatoire.

Auvergne[1] et en diverses villes du Royaume; nous ignorons à laquelle se rattachait la généalogie du musicien. Nous n'avons pu trouver mention de Jean de Cambefort avant 1635; à cette date, il est au service du cardinal de Richelieu et figure sur l'état de sa maison aux côtés des chanteurs Le Fresne, Robert et de Saint-Martin[2]. En 1639 il touche en cette qualité un traitement annuel de 300 livres[3]. Après la mort de Richelieu[4], Louis XIII, qui l'estimait beaucoup, l'envoya quérir à Saint-Germain et de sa main le donna au cardinal Mazarin, mélomane passionné, qui s'employait vers le même temps, pour être agréable au Roi et à la Reine, à faire venir en France des virtuoses italiens.

Cambefort, bien que faisant officiellement partie des officiers domestiques du cardinal Mazarin, n'en continua pas moins à fréquenter la Cour où l'appelait le Roi. A mesure qne la maladie qui devait l'emporter s'aggravait, Louis XIII se livrait davantage à la musique. Il réunissait autour de son lit ses chanteurs favoris et leur faisait exécuter des morceaux de sa composition, car il se piquait de connaître parfaitement la technique musicale[5]. Dubois l'un de ses valets de chambre, qui l'assista dans sa longue agonie, raconte une scène curieuse qui se déroula le vendredi 24 avril 1643 peu de temps avant sa mort. « Il commanda à M. de Niel[6], premier vallet de garde robbe d'aller prendre son luth et chanta des louanges à Dieu : *Lauda anima mea Dominum* et fist aussy chanter Sainct-Martin, Cambefort et Ferdinant qui chantèrent en parties des airs que le Roy avoit faict sur les paraphrases des pseaumes de David par le sieur Godeau et ne feut chanté que des airs de dévotion et mesme le Roy chanta quelques-unes des basses avec le Maréchal de Schomberg[7]. » Louis XIII oublia Cambefort sur la liste des musiciens aux-

1. Le 7 mars 1650 Alexandre de Toulouse-Lautrec épousa Catherine de Cambefort, fille de feu Julien de Cambefort. V. Anselme. Maison de France.

2. Revue historique et nobiliaire de l'Anjou. Documents inédits p. 11. Cité par Deloche. *Maison du cardinal de Richelieu.*

3. Maxime Deloche. La Maison du cardinal de Richelieu. Paris, Champion, 1911, p. 548.

4. Le jeudi 4 octobre 1642.

5. V. Mlle de Montpensier, éd. Cheruel, t. I, p. 74. Tallement des Réaux, III, pp. 56, 58, 67, V, 196 et dans la *Musurgia* d'Athanase Kircher (1650) l'air à 4 voix de Louis XIII : *Tu crois, o beau soleil* (I, 690).

6. Le fameux Pierre de Nyert le réformateur du chant français, le maître de Lambert et de Bacilly.

7. Mémoire fidèle des choses qui se sont passées à la mort de Louis XIII, Roy

quels il légua des sommes diverses en récompense de leurs services ; seuls de Nyert, Dumont, Durant, Antoine Le Roy et les huit pages de la chapelle héritèrent [1].

La protection de Mazarin fut précieuse à Cambefort. Grâce à son puissant patron, il fut admis en 1644 à la survivance de François Chancy pour la charge de *Maistre des enfants de la Musique de la Chambre*[2] et quelques années plus tard à celle de François Richard comme *Compositeur de la Musique de la Chambre*[3]. Il se pare de ce double titre lorsqu'il publie chez Ballard en 1651 le premier livre de ses *Airs de Cour à quatre parties* dédiés au Roi [4]. Deux épigrammes *Sur les Airs de Monsieur de Cambefort* précédaient le recueil. Voici peut-être la moins mauvaise :

« Cambefort que tes airs sont beaux :
Dans cent ans, ils seront nouveaux,
Ils vivront en despit des Parques ;
Par mes mains je veux essayer
Que le Roy t'en donne des Marques,
Mais on ne les sçauroit payer. »

I. D. P.

De la musique, il est impossible de parler, car nous n'avons que les seules parties de *Taille* et de *Basse-contre*. Mais voici, à titre de document bibliographique, la listes de ces airs, dont on trouvera trace en maints recueils manuscrits et imprimés du temps :

Après tant de longues contraintes
Ardens soupirs qui découvrez la peine
Cessez, vous estes criminelles (à 2).
Consolez-vous divinités mortelles
Enfin la voici de retour.
Faut-il abandonner ces lieux
Ha je meurs, c'est fait de ma vie
J'ay souvent consulté d'abandonner Cloris
Je ne puis bien vous exprimer
Je ne sens pas Philis une peine légère

de France et de Navarre faict par Dubois, l'un des valets de chambre de Sa Majesté. Ministère des Affaires Etrangères, France, 848 f° 36.

1. Aff. Etr. France, 846 f° 166, V°, 167.

2. Arch. Nat. Z1a 473. Année 1644 (Cour des Aides).

3. Officiers de la maison du Roy 1650. Ms. fr. 23058 (Communiqué par M. de la Laurencie.) V. aussi Estat général de la Maison du Roy 1652, p. 74 (B. Nat. Lc25/93).

4. Airs de Cour à 4 parties, de M. de Cambefort Maistre et compositeur de la Musique de la Chambre du Roy. Paris, Ballard, 1651, in-8° obl. (Réserve Vm7/269).

Je vous révèle enfin les secrets de mon âme
Incrédule beauté qui voulez ignorer
Mes yeux ont trahi mon repos
N'entendez-vous point ce langage
O que ta grâce et ta rare beauté
O rare merveille d'amour
Philis consultez vos appas,
Philis, vous revenez
Pourrai-je faire mieux
Printemps que j'ayme tes attraits[1]
Que je chéris les douceurs de Paris
Que l'objet est charmant
Si je vous dis, belle Uranie.

C'est sans doute en 1651 que Cambefort épousa la fille du Surintendant de la Musique de la Chambre, Paul Auger[2] (ou Auget.) Il devait en avoir de très nombreux enfants. Antoine-Paul (baptisé le 8 juillet 1652), Marie (26 octobre 1653), Claude (6 juillet 1656), Françoise-Catherine (22 Mai 1657), Adrienne[3] (7 juin 1658), Marie-Hierosme (4 juin 1659), Magdeleine-Paule (3 février 1661)[4]. Cette dernière naquit quelques semaines seulement avant la mort de son père.

Le *Ballet Royal de la Nuit*, représenté au Carnaval de 1653 avec un faste extraordinaire, permit à Cambefort de se faire applaudir du grand public et d'affirmer ses rares dispositions pour la musique dramatique. Il composa, sur des vers de Benserade, un certain nombre de récits du plus grand intérêt. Celui de la Nuit, qui forme le Prologue, montre Cambefort préoccupé de conformer la mélodie aux lois de la déclamation. Il commet encore bien des erreurs de prosodie, mais néanmoins on sent naître dans ce morceau le réci-

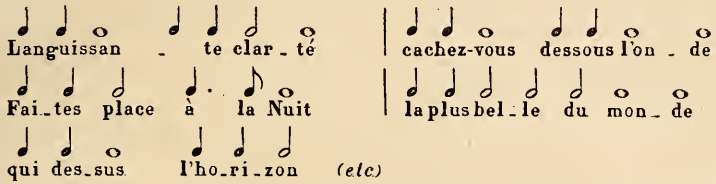
1. Cet air délicieux se trouve noté pour chant et basse — continue dans un fort beau recueil d'airs manuscrits appartenant à M. Ecorcheville.

2. Un acte du 24 mars 1630 mentionne Paul Auger surintendant de la Musique de la chambre du Roi. (Ms. fr. 12.526.) En 1633, Auger est également Maistre de la Musique de la Reyne Mère. Ms. fr. 7.835 pièce 42. Durant la Fronde il avait momentanément suspendu l'exercice de ses fonctions et avait été durement taxé comme en fait foi le Rôle des taxes levées par ordre du Parlement pour l'armement et l'entretien des troupes chargées de la défense de Paris pendant le blocus : « quartier d'Eustache, quartenier du 10 febvrier 1649. Oget, cy-devant intendant de la Musique du Roy pour l'armement M. l. par mois c. l. » (Arch. Nat. U. 185 f° 250.)

3. Elle mourut le 15 novembre 1660.

4. Voir les recherches de Beffera sur cette famille. Ms. fr. 12.526 ff^{os} 150, 151, 97^{b}, 103, 98 et 98^{b}.

tatif lulliste. On y trouve déjà ce respect exagéré de la rime et de la césure et surtout cette insistance du rythme dactylique, si caractéristiques de la manière du Florentin [1].



Le chœur des Heures, qui dialogue avec la Lune, nous présente ces sucessions d'harmonies verticales auxquelles se complaira Lulli dans ses ballets et ses opéras. Le contrepoint en est d'ailleurs d'une extrême pauvreté, les dissonances rares, soigneusement préparées et résolues. La grande leçon, donnée par Luigi Rossi, en 1647, avec l'*Orfeo*, n'a pas été comprise. Cambefort demeure esclave de ce que le clairvoyant Maugars [2] nommait « les règles pédantesques » « les musiques par trop régulières ». Il est plus hardi pour la mélodie. Si le *Dialogue du Sommeil et du Silence*, si le récit de la Lune : *Moy dont les froideurs sont connues* attestent visiblement l'influence du style de Boesset [3], en revanche le charmant Récit de Vénus : *Fuyez bien loin, ennemis de la joye*, d'une allure dégagée et entraînante, pourrait être avoué par Lulli. Nous trouverons dans les opéras et en particulier, dans les prologues du Florentin, de nombreux airs d'un caractère identique.

L'année suivante (1654) Cambefort écrivit, pour le *ballet du Temps*, un *Récit du Temps et des quatre saisons* [4] dont la structure rappelle le *récit de la Nuit et des Heures* dont nous avons parlé plus haut. Cette même année, il tint, en qualité de chanteur, divers petits

1. V. Romain Rolland. Notes sur Lulli S. I. M.. janvier 1907.

2. « Pour nos compositeurs s'ils vouloient un peu plus s'émanciper de leurs règles pédantesques et faire quelques voyages pour observer les Musiques étrangères, mon sentiment est, qu'ils réussiroient mieux qu'ils ne font pas » Maugars. Responce faite à un curieux sur le sentiment de la Musique d'Italie 1639 édit. Thoinan 1865, p. 41.

3. Il est intéressant de noter que Benserade dans sa vieillesse reprendra pour le *Triomphe de l'Amour*, 1681, plusieurs idées du Ballet de la Nuit notamment le récit de Diane : *Sombre nuit, cache-moi s'il se peut à moi-même.* Il est curieux de comparer le récit de Lulli à l'air de Cambefort sur le même sujet. On mesure ainsi tout le chemin parcouru en un quart de siècle.

4. Benique de Bacilly. Recueil des plus beaux vers mis en chant, t. II : *Bien que nous courrions sans cesse.* Bibl. de l'Arsenal.

rôles dans l'opéra italien de Carlo Caproli del Violino, *le Nozze di Peleo e di Theti*. Il parut, dans le prologue, costumé en Néréide avec une jupe bleue à écailles d'or, un corsage décolleté et des coquillages dans les cheveux, aux côtés de ses camarades Hédouin et Beaumont, du page Coulon et des virtuoses étrangers Gerolamo Pignani et Thomas Stafford [1]. Au Ier acte il représenta également une sirène, et au IIIe, un sacrificateur. Cambefort connaissait donc la musique et la langue italienne puisqu'il était capable de prendre part à l'interprétation de l'opéra de Caproli. Voilà qui expliquerait peut-être les tendances mélo-dramatiques auxquelles obéissait Cambefort dans ses airs pour les ballets.

En 1655 Cambefort fut envoyé en mission dans le Languedoc pour y recruter des chantres. Il était porteur d'une lettre royale dont voici la teneur.

« Sa Majesté, voulant toujours entretenir la Musique de sa chambre complette et s'assurer des voix nécessaires pour mettre au lieu de celles qui viendront à manquer, elle envoye presentement le sieur de Cambefort, Me de la Musique, dans les provinces de Languedoc et de Guyenne pour faire choix d'enfans qu'il jugera propres à être instruits pour y servir. Mande à tous prelats, chappelains des Eglises Cathedrales et Collegiales, Maires, Jurats, Consuls et Eschevins des dites provinces de favoriser son intention ; les exhorte à avoir créance à tout ce que le dit sieur de Cambefort leur dira de sa part sur ce sujet, de disposer mesme les parents des enfans qu'il choisira, de consentir qu'il les amène à Sa Majesté ; et de tenir la main qu'il ne soit apporté aucun obstacle à l'exécution du décret qu'il a reçeu. A Paris le 18e May 1655 [2].

Cambefort s'acquitta de cette mission avec succès [3] et le Roi l'en

1. On trouvera tous les détails relatifs à cette représentation dans un ouvrage que nous allons prochainement publier : L'*opéra italien en France avant Lulli*, d'après des documents inédits.

2. Secrétaiterie du Roy. Ms. fr. 10.252, p. 142 vo.

3. Cambefort recruta au cours de sa mission plusieurs chantres pour la musique royale ainsi qu'en témoigne la lettre suivante adressée par le Roi à l'Evêque de Bazas : « Monseigneur l'Evesque de Bazas. J'ay envoyé Cambefort Me de la Musique de ma chambre en ma province de Guyenne pour choisir parmi les enfans de chœur des esglises de ce pays ceux qui auroient la voix propre pour servir en ma musique et pour me les amener. Il me donne advis que dans la vôtre il en a remarqué un, nommé Baptiste Perroni, qui a toute la disposition nécessaire pour y réussir et qu'il n'est besoin que de vostre consentement pour le tirer de là. Comme je ne doute pas que vous ne le donniez toujours de bon cœur pour les choses que j'affectionne, ny qu'aussy tost que cette

récompensa en l'agréant à la survivance de la charge de Surintendant détenue par son beau-père Paul Auger. Cambefort arbore fièrement son nouveau titre, sur l'édition de son second livre d'airs de Cour à quatre parties, publié la même année chez Ballard et dédié à Mazarin en ces termes :

Monseigneur,

L'harmonie de ces airs estant une image de celle que Vostre Eminence a restablie dans toutes les parties de cet estat et de la tranquilité admirable qu'elle a sceu tirer d'un chaos de desordres en un temps où toutes choses sembloient résister à leur propre salut; je ne la puis mieux addresser qu'à V. E. qui sçait d'ailleurs si bien juger de tout ce que les Arts ont de plus excellent et de plus parfait; et comme celuy-cy est le favory des Roys et qu'il est accoustumé à l'esclat de leur pompe, Il ne faut pas s'estonner s'il ose implorer les plus hautes protections et lever les yeux jusques à V. E. pour luy demander la sienne, avec laquelle cet ouvrage se trouvera au-dessus de toutes les atteintes de l'envie : que si on en veut à l'Autheur et qu'on blasme cette hardiesse, je puis dire que ce n'est pas d'aujourd'hui que j'ay l'honneur d'approcher la pourpre sacrée, et que j'ay esté autrefois assez heureux de plaire au feu Roy qui daigna de son mouvement propre m'establir auprès de feu Monseigneur le cardinal de Richelieu : ce fut encores, Monseigneur, comme vous sçavez, cette mesme main Royale qui me fit l'honneur de me donner à V. E. qui, enfin par un excès de bonté, m'a voulu eslever aux premières charges de ma Profession auprès du Roy, qui m'honore tous les jours de quelque nouvelle marque de son estime et de la satisfaction qu'il a de mes services : j'ay esté confus de celle que Sa Majesté m'a tesmoignée de la première partie de mes œuvres que j'ay osé luy dédier et s'il plaist à V. E. pour comble de ses grâces recevoir agréablement la seconde, je n'auray plus à desirer que l'accomplissement de mes prières continuelles pour cette santé si précieuse à la France et de voir les travaux de V. E. couronnés de toutes les felicitez que luy souhaite Monseigneur, De Votre Eminence

Le tres humble, tres obéissant, tres fidèle et tres obligé serviteur,

DE CAMBEFORT.

Nous avons cité en entier le texte de ce document parce qu'il renferme d'intéressants renseignements sur la biographie de l'auteur,

lettre vous sera rendue vous n'employez votre authorité pour remettre cet enfant sous la conduite du sieur Cambefort, je me contenterai de vous assurer que le soin que vous prendrez pour cet effet, me sera très agréable et que je vous le témoigneray aux occasions qui se présenteront de vous donner des marques de ma bienveillance. Cependant je prie Dieu, etc. Escript à Paris le 18 septembre 1655. (Ms. fr. 10.252 p. 143.)

renseignements qui sont d'ailleurs confirmés par une lettre autographe de Cambefort que nous avons eu la bonne fortune de découvrir et que nous publions plus loin.

Les Airs de 1655, comme ceux de 1651, nous sont parvenus incomplets de deux parties sur quatre[1], en sorte qu'il est presqu'impossible de parler de l'œuvre imprimée de Cambefort et qu'on doit pour se faire une idée de son style et de son talent se contenter des airs manuscrits qu'on trouve dispersés en divers recueils ou insérés dans les partitions de ballets de Cour. Nous retrouvons dans l'ouvrage de 1655, les Airs et Récits du *Ballet de la Nuit* et du *Ballet du Temps,* mais harmonisés à quatre parties. C'est là un reste des habitudes polyphoniques du XVIe siècle. Il faut d'ailleurs reconnaître que le contrepoint dont les compositeurs français du temps accompagnent la mélodie est fort rudimentaire. Rien de moins polyphonique que les Airs à quatre parties des Boesset, des Vincent, des Chancy ; on sent fort bien que dans la pratique, on faisait le plus souvent entendre la partie principale en l'accompagnant de quelques accords sur le luth ou le théorbe[2]. Le « IIe Livre d'Airs à quatre parties de Monsieur de Cambefort Sur-intendant et Maistre ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy » renferme les airs suivants[3] :

Arbres, rochers
Belle Aminthe, on ne sçauroit
D'où vient, Philis
Je ne sçais plus où me cacher
Je voudrois bien Philis
Lorsque d'un désir curieux
Mes yeux, vous avez vu Cloris
Mes yeux vous ont parlé

1. II. Livre d'Airs | à quatre parties | de M. de Cambefort | sur-intendant et Maistre ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy. Paris Robert Ballard 1655 in-8° obl.) Réserve $V^{7}_{m}/270$. Taille, Basse contre et Basse-continue.

2. C'est à cette habitude que répondaient les éditions d'*Airs mis en tablature de luth* publiés chez Ballard à partir de 1608.

3. Les trois airs : *Arbres, Rochers ; Je ne scay plus ; Je vous le disois bien ;* se retrouvent notés pour chant et B. C. dans le recueil manuscrit de M. Ecorcheville en compagnie des airs suivants de Cambefort : *Que je dois chérir en ces lieux ; Ma raison tu veux que je cède ; Elle a beau feindre d'ignorer ; Le beau printemps est de retour ; Printemps que j'aime* (ce dernier publié dans le Ier livre de 1651).

On cognoit que j'ayme
O respect tiran.
Paisible nuit
Philis, je change
Que me sert ailleurs
Vous cherchez partout
Vous m'avez demandé.

Ballet Royal de la Nuict :

Languissante clarté
Vous poussez le soleil
Fuyez bien loin
Moy dont les froideurs
Que j'estois en repos
Depuis que j'ouvre l'Orient.

Ballet du Temps :

Bien que nous courrions sans cesse.

Airs *à boire.*

Allons, courons à la bouteille (à 3).
Amour, ton règne va finir (à 3).
A toy Chamboy, le plus insigne (à 3)
Je vous le disois bien (à 2).

Les airs de cette édition étaient précédés d'un épigramme de F. Colletet[1] qui, suivant l'usage, égalait le musicien à Orphée.

Orphée avec sa douce voix
Attirait après soi les rochers et les bois,
Comme si, pour ouyr ses charmantes merveilles,
Les bois eussent changé leurs feuilles en oreilles ;
Et l'histoire encore aujourd'huy,
Parlant de ses beaux airs, nous attire après luy.
Mais laissons là ce chantre antique.
Voici bien une autre musique,
Puisqu'au lieu d'attirer des arbres, des déserts,
Elle charme le Roy, la Cour, l'Univers :
Ainsi l'histoire un jour en fera un trophée
Et rendra Cambefort plus célèbre qu'Orphée.

Le recueil de 1655 fut le dernier que publia Cambefort. Il se contenta par la suite d'insérer dans les livres d'*Airs de différents auteurs*, édités chez Ballard, quelques morceaux de sa composition. Ses fonc-

1. Le fils de Guillaume Colletet.

tions administratives l'absorbaient beaucoup. Il exerçait la Surintendance de la Musique de la Chambre *par quartier* alternativement avec Jean Boesset, le fils du grand musicien[1]. A en croire Cambefort, son collègue s'en remettait à lui du soin de remplir la plupart des obligations de sa charge. En dehors de ces fonctions importantes, Cambefort était « compositeur de la Musique de la Chambre » charge qu'il exerçait en titre « en la place de François Richard » à partir de 1656. Il recevait en cette qualité une somme de 600 livres[2]. La charge de Surintendant lui rapportait également 600 livres et celle de Maistre des enfants 720. Il touchait donc du Roi une somme de 1.920 livres par an, représentant un traitement très considérable pour l'époque. Cambefort était ambitieux. Les honneurs dont il jouissait ne faisaient que l'inciter à en désirer davantage. Lorsqu'en 1659 fut célébré le mariage du Roi et de Marie-Thérèse, il songea tout de suite à se faire nommer Maître de chapelle de la nouvelle Reine, Mazarin trouva cette requête fort naturelle et écrivit à son factotum l'abbé Buti, le 21 octobre 1659 : « J'aime le sieur de Cambefort et vous le pouvez asseurer que je seray bien aise de l'obliger en ce qu'il désire et il sera bon mesme que vous en disiez un mot au sieur Colbert, car je ne seray pas fasché de le preferer à tous les autres[3]. » Il semble qu'après un telle recommandation, la nomination de Cambefort dût être nécessaire, mais Colbert sentait que le cardinal n'en avait plus pour longtemps à vivre et ne pouvait se passer de ses services : il n'en fit qu'à sa tête. La longue lettre où Cambefort fait ses doléances à Mazarin vaut d'être publiée intégralement car elle montre l'impuissance du Ministre à se faire obéir de l'astucieux Colbert.

Monseigneur,

Après avoir rendu graces à Vostre Eminence de la bonne volonté qu'il luy a pleu de me tesmoigner sur le sujet de la Maistrise de la Chapelle de la Reyne future, j'ay confusion de me sentir obligé de vous dire que cette bonne volonté me demeure infructueuse ; et j'en ay d'autant plus de douleur, que je perds par là l'espérance que j'avois de rendre dans cet employ quelque petit service à V. E. Ce qui me con-

1. Arch. Nat. K. K. 209 f° 46.
2. V. Etat de 1657. B. N. Lc 25/93. Arch. Nat. K. K. 209 f° 48.
3. Aff. Etrangères. France, 281, f° 234.

sole, Monseigneur, c'est d'avoir trouvé grace devant Elle, sy par mes soings inutiles, je n'ay peu me rendre agréable à M. Colbert. Ce n'est pas, Monseigneur que je n'aye tenté touttes les voyes résonables pour le faire consentir au choix de V. E. et que je n'aye offert pleusieurs foix de me prescrire le prix d'une chose que je désire avec tant de passion. En effect, Monseigneur, Je ne[1] point de bien que je n'employée sans réserve, pour me conserver l'honneur qu'il vous a pleu de me faire. J'advoue bien, Monseigneur, que ceux qu'il a préférés contre les ordres de V. E. à la prière de M. Coumont, secrettaire des commandements de la Reyne, son amy intime, en faveur des sieurs Camus et Boesset, lequel Camus n'est point conneu pour avoir jamais faict des mottets, son principal talent est de jouer du dessus de viole et faire quelques airs pour montrer à ses escoliers à Paris.

Le sieur Boesset est intendant et Maistre de Musique de la Chambre du Roy comme je suis et de plus il est Maistre de Musique de la Reyne[2], de père en fils (*sic*), lequel il y a huict ou neuf ans qu'il n'exerçoit plus ses charges se reposant sur moy tant pour instruire les pages que pour conduire les dites musiques [ce n'est] que depuis un an qu'il a pensé aux charges de la Reyne futeure, c'est ce que tous ceux de la musique sçavent bien.

Vostre Eminence eust la bonté d'escrire à M. l'abbé Boutti, de Saint-Jean-de-Luz, le 22 octobre 1659, ces propres parolles : « *J'ayme le sieur de Cambefort et vous le pouvez asseurer que je seray bien aise de l'obliger en ce qu'il désire et il sera bon mesme que vous en disiez un mot au sieur Colbert, car je ne serai pas fasché de le préférer à tous les autres.* » La lettre luy a esté montrée. Ensuitte V. E. luy a commandé à Aix de me préférer pour les dittes charges à tous les autres et il respondit à V. E. que c'estoit une affaire faicte.

A son retour à Paris, je le fut voir dix ou douze fois sachant la bonne volonté de V. E., mais il n'a faict aucun estat de mes visites, disant qu'il n'avoit rien de réglé avec V. E. ; et le pressant de ce que j'aprenois, il me disoit qu'il m'envoyeroit quérir. J'estois asseuré qu'il avoit offert les charges au sieur Lambert luy disant que s'il y vouloit penser il n'y auroit rien affaire pour un autre et qu'il y donnoit huict jours de temps pour ly résoudre, luy offrant de luy faire meilleur marché qu'à un autre et qu'il ne se mist pas en peine s'il n'avoit point d'argent. Deux jours après, le dict sieur Lambert le fut remercier disant qu'il n'estoit point capable de faire des mottets et que sy c'estoit pour des airs il y pourroit songer.

1. Pour *n'ai*. Nous respectons scrupuleusement l'orthographe baroque du musicien et sa syntaxe fantaisiste. On sent que la lettre a été écrite d'un trait : il y a des mots passés, des phrases qui n'aboutissent pas.

2. J.-B. Boesset partageait cette dernière charge avec Le Camus. Tous deux, peu après leur nomination à la Maîtrise de la jeune reine, quittèrent le service d'Anne d'Autriche. Ce furent Cambert et Gabriel Bataille qui leur succédèrent. V. Nuitter et Thoinan, *Origines de l'opéra français*, p. 79.

Ensuite M. de Caumont, secrettaire de la Reyne, fut chez M. Colbert avec les sieurs Boesset et Le Camus et fit le marché à seize mille livres et luy fit son billet de la dicte somme pour s'asseurer des brevets qu'il retira pour donner le temps aux dicts sieurs Le Camus et Boesset de vendre les charges pour faire leur argent.

V. E. a eu la bonté d'escrire d'Avignon le 27e mars 1660 à M. Colbert ces mesmes parolles : « *Vous sçavez qu'avant que vous partissiez d'Aix, je vous dis que je souhaittois que le sieur de Cambefort fut préféré à tout autre pour la Maistrise de la Chapelle de la Reyne future, et comme il y a des raisons particulières qui me font désirer que le dict sieur de Cambefort puisse estre bientost pourveu de cette charge, mon intention est que vous terminiez cette affaire sans perdre de temps.* » Je luy donné la lettre en main propre. La responce fut : « *Cela ne se peut. Je bien faict ce que je faict; j'escriray mes raisons à Son Eminence. Vous voulez vous investir de toutes les charges.* » Je n'en ay que comme le sieur Boesset en possède de père en fils, sans celle de Maistre de Musique de la Reyne. Touttes celles que j'ay, ça esté par la faveur de V. E. ayant eu l'honneur de la servir sept ans, pendant le temps que j'ay esté à Elle, de la main du feu Roy qui m'envoya quérir à Saint-Germain-en-Laye, après la mort de feu Monseigneur le cardinal de Richelieu.

Deux jours après, il les fit délivrer aux dits sieurs Camus et Boesset. Tout Paris a sceu ce procédé et ont sceu la bonne volonté que V. E. a eu pour moy par les deux lettres : ayant faict des copies que tout le monde a veues, Je faict cela pour mettre mon honneur à couvert. Si ces Messieurs en donnent seize mille livres, j'en donneray dix-sept mille pour conserver l'honneur que V. E. me fait, me refer[an]t en sa bonne volonté. Mais j'ose dire avec tout Paris, qui nous cognoissent les uns et les autres, qu'ils n'ont point pour la chapelle, ny la voix, ny les autres qualités nécessaires pour la composition des Mottets et quand mesme, ils pourraient entrer en concurrence avec moy, j'ose dire avec plus de liberté, qu'ils n'ont pas honneur d'estre comme moy, créature de V. E. et qu'ainsy ils ne sçauraient jamais esgaller, ny le zelle ny la fidélité de celüy qui sera avec vèneration toute sa vie

Monseigneur, de V. E.
Le très humble, très fidelle et très obéissant serviteur et créature

CAMBEFORT.

De Paris, ce 19e apvril 1660.

Les plaintes de Cambefort étaient fondées, ni Le Camus, ni Jean Boesset n'étaient hommes à composer de doctes motets. Michel Lambert, plus conciencieux, avait décliné l'offre. Mais la volonté de Colbert prévalut et le pauvre Cambefort dut se contenter de ses charges

à la Cour. La mort de son beau-père Paul Auger, le 23 mars 1660 [1], l'avait rendu titulaire de la Surintendance qu'il exerçait en fait depuis 1655. En dépit de ses titres honorifiques, il ne jouissait pas de l'éclatante renommée à laquelle il semblait pouvoir prétendre quelques années auparavant. L'invraisemblable fortune du jeune Lulli lui barrait l'accès de la Musique dramatique. A la Cour on ne jurait plus que par *Baptiste* et le Roi ne s'en fiait qu'à lui seul du soin de composer et de régler des ballets. Obligé d'abandonner un genre en lequel il avait fait de si éclatants débuts avec le *Ballet de la Nuit* en 1653, il se tourna vers la Musique d'Église [2].

Le 23 avril 1661 le gazetier Loret rend compte d'un office solennel aux Feuillants et paie à cette occasion un tribut d'éloges à Cambefort :

Des chantres de Sa Majesté,
En assez grande quantité,
Chantèrent le divin service,
Ou (si l'on veut) divin office,
Ayant pour chef et conducteur,
Directeur et compoziteur,
Camefort, expert en Muzique (*maistre de la muzique du Roy*).
Par pratique et par téorique,
Et qui sert, dans ce bel employ,
Par quartier, dignement le Roy.

Cette cérémonie où s'étaient fait entendre les voix enchanteresses de Mlles de La Barre, Hilaire et Sercamanant fut un vrai triomphe pour Cambefort. Ce fut hélas le dernier de sa vie. Il devait faire très froid en l'église des Feuillants, car Loret y attrapa « une toux cruelle qu'on soupçonnoit d'être mortelle ». Sans doute, pareil sort arriva à l'infortuné musicien puisque, quinze jours plus tard, il succombait. A la date du jeudi 5 mai 1661, on lit sur le Registre des décès de la paroisse Saint-Eustache : « Convoy du chœur et vespres pour deffunt M. de Cambefort, surintendant et Maitre ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy, demeurant rue des Prouvaires et inhumé

1. « Mercredi 24 mars 1660, convoi de 32, service complet pour défunt M. Auger, surintendant de la musique de la chambre du Roy demeurant rue Plâtrière, inhumé dans nostre Eglise », Registres de la paroisse Saint-Eustache. Acte copié par Beffara. (Ms. fr. 12.526, f° 102.)

2. Muze historique. Lettre du 23 avril 1661, p. 52 (édition Livet, t. III, p. 344).

dans notre église, 4 porteurs, 6 cierges, ouverture dans l'Église, descente. Le service fait le lundi 30 du present Mois [1].

Reçu	52 7
Reste	24
	76 7

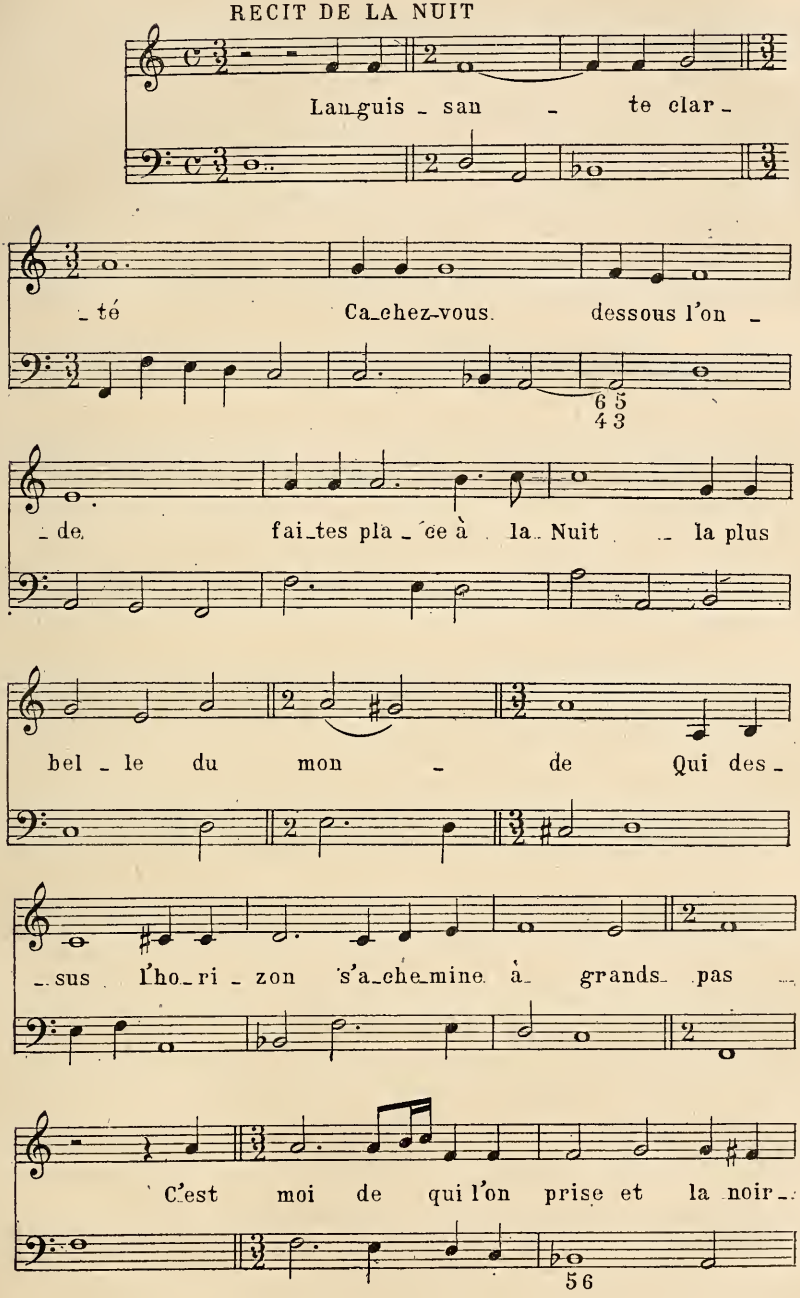
La mort du pauvre Cambefort passa totalement inaperçue et les gazettes n'en parlèrent que pour saluer par des acclamations la nomination de Jean-Baptiste Lulli à la Surintendance de la Musique de la Chambre [2].

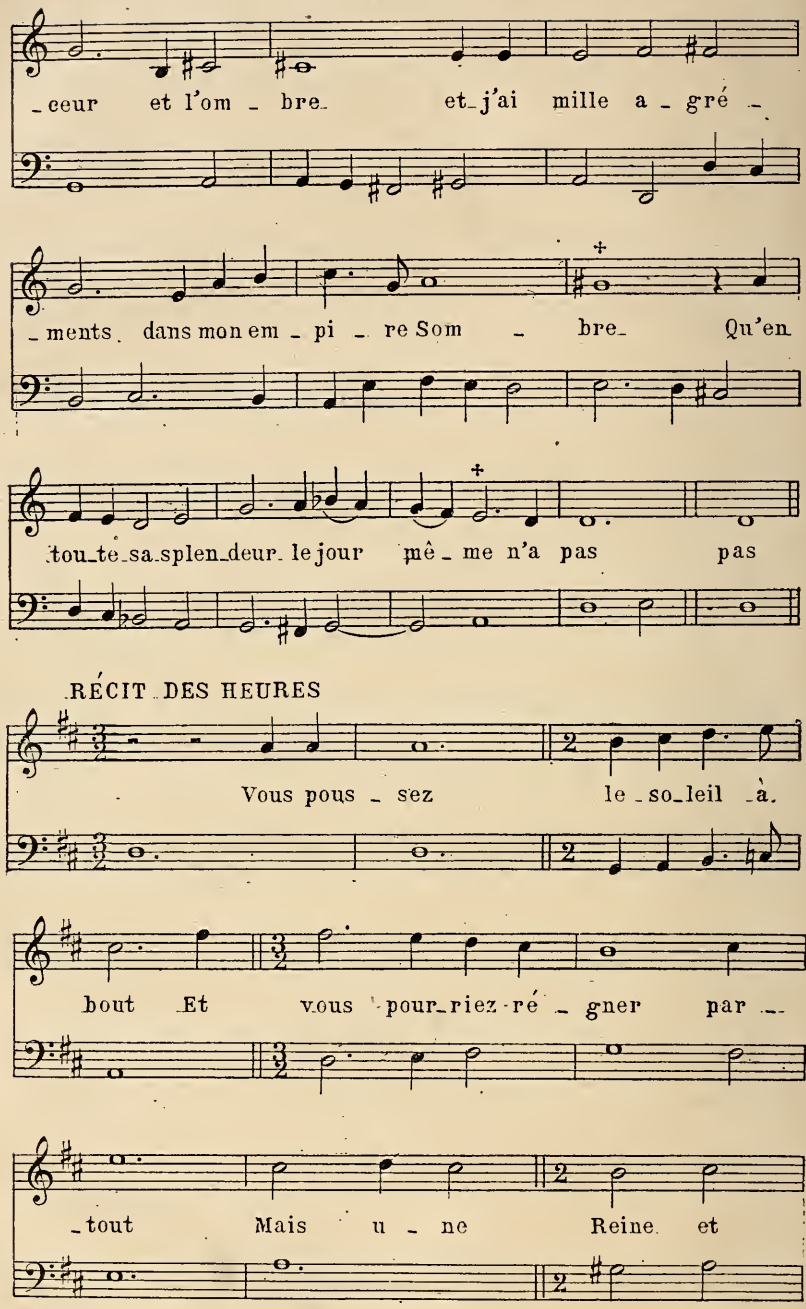
Avec Cambefort disparaissait le dernier représentant de l'École de l'Air de Cour. On peut même dire qu'il avait, de plusieurs années, survécu à son art. Plus clairvoyant que la plupart des compositeurs du règne de Louis XIII, il avait d'abord compris vers quoi s'acheminait la musique de son temps, mais après avoir sacrifié avec hardiesse aux tendances nouvelles, il s'était arrêté en chemin et dévot à une esthétique désuète, s'était désintéressé de la marche des idées qu'il avait contribué à mettre en branle. Lui qui avait repris si heureusement, dans le *Ballet de la Nuit*, la tentative de Guédron [3] pour dramatiser la musique des ballets de Cour, laissa à Lulli le soin et l'honneur de mener la réforme à sa fin naturelle : la création de l'opéra français. Il faut voir en cette abstention de Cambefort l'effet du manque de confiance dans le pouvoir expressif de la musique que Mersenne signalait dès 1636 chez les compositeurs français. « Nos musiciens, écrivait-il, sont, ce semble, trop timides pour introduire cette manière de recyt en France quoy qu'ils en soyent aussi capables que les Italiens [4]... » Lorsqu'on considère le manque absolu d'initiative des compositeurs de la Cour entre 1630 et 1670 on peut se demander si, sans le Florentin, ils fussent jamais parvenus à imaginer autre chose que leurs insipides pastorales en musiques, formées d'airs et de dialogues cousus bout à bout. Il fallait un Lulli, italien francisé, pour adapter le style récitatif aux exigences de la langue et du goût français.

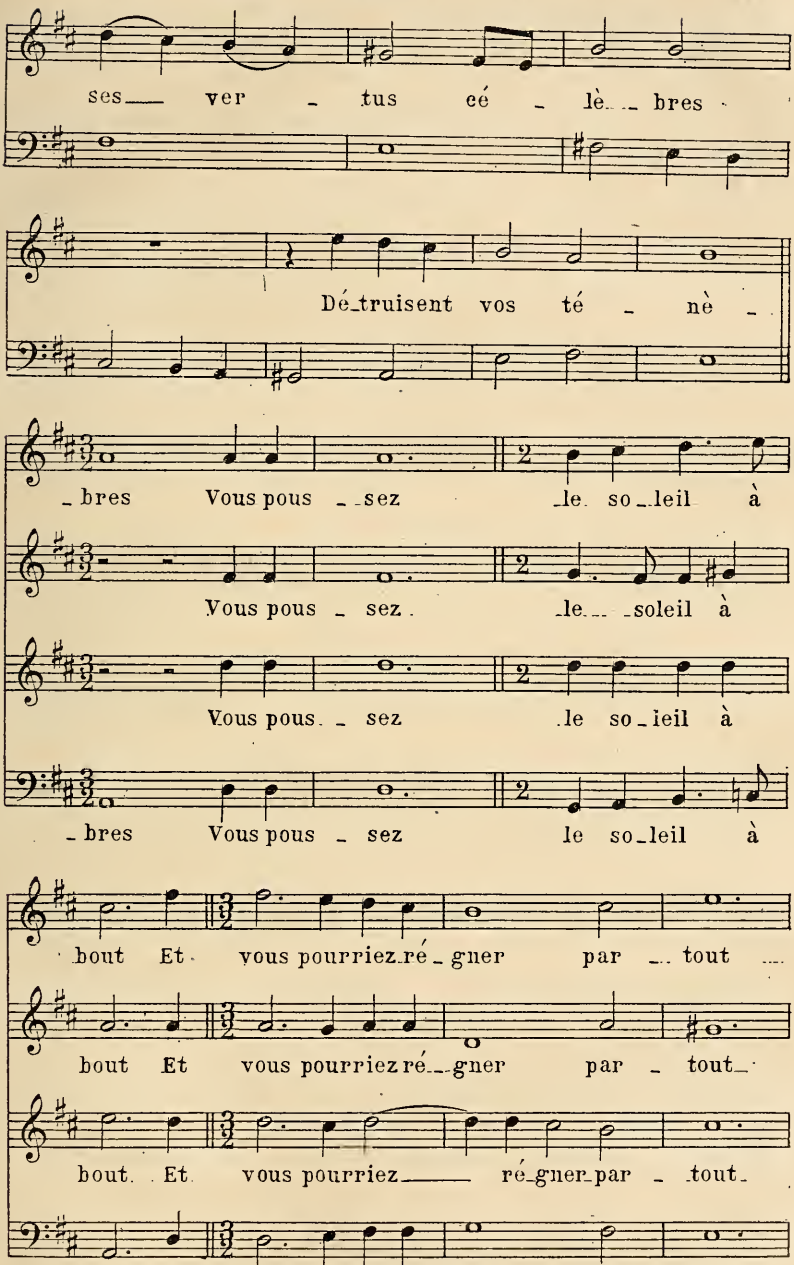
Henry Prunières.

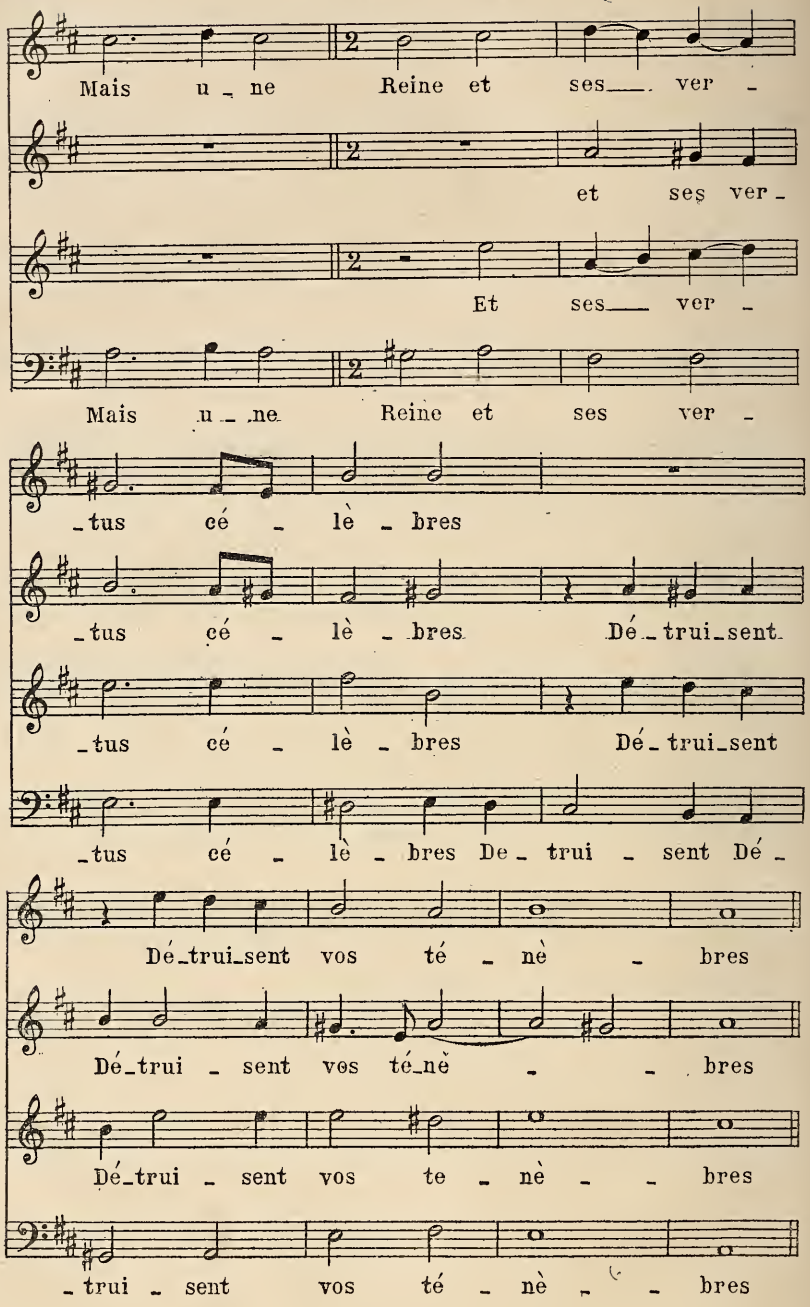
1. Ms. fr. 12.526, f° 102.
2. Gazette du 19 mai 1661, p. 481 et Ms. fr. 7.651, f° 9, v°.
3. *La délivrance de Renaud* (1617), et *Tancrède dans la forêt enchantée* (1619).
4. Harmonie universelle *Des chants*, p. 357.

RÉCIT DE LA NUIT

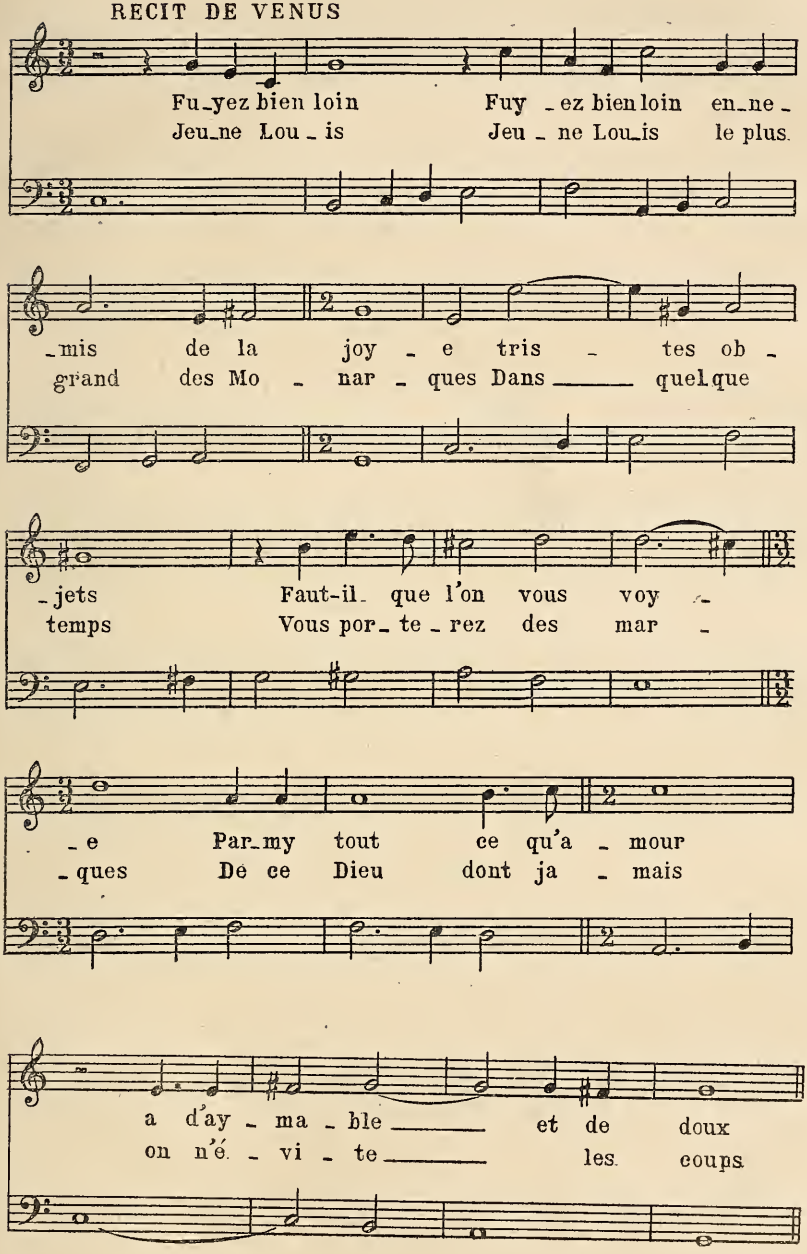



ceur et l'om bre et j'ai mille a gré
ments dans mon em pi re Som bre Qu'en
tou te sa splen deur le jour mê me n'a pas pas
RÉCIT DES HEURES
Vous pous sez le so leil à
bout Et vous pour riez ré gner par
tout Mais u ne Reine et


ses ver - tus cé - lè bres
Dé truisent vos té - nè -
bres Vous pous sez le so leil à
Vous pous - sez le soleil à
Vous pous - sez le so leil à
bres Vous pous - sez le so leil à
bout Et vous pourriez ré gner par tout
bout Et vous pourriez ré gner par - tout
bout Et vous pourriez ré gner par - tout
bout Et vous pourriez ré gner - par - tout


Mais u - ne Reine et ses ver -
et ses ver -
Et ses ver -
Mais u - ne Reine et ses ver -
- tus cé - lè - bres
- tus cé - lè - bres Dé - trui - sent
- tus cé - lè - bres Dé - trui - sent
- tus cé - lè - bres De - trui - sent Dé -
Dé - trui - sent vos té - nè - bres
Dé - trui - sent vos té - nè - bres
Dé - trui - sent vos te - nè - bres
- trui - sent vos té - nè - bres

RÉCIT DE VÉNUS



Il n'est pas jus - te ce me sem -
Il faut cé - der à sa puis - san -

- ble Que vous soy - ez mes -
- ce Et que vous fas - siez

- lez en - sem - ble Mon fils et vous
co - gnais - san - ce Mon fils et vous

RÉCIT DE LA LUNE

Moy dont les froideurs les froi-
Mais, mon cœur est-il donc pos-

- deurs sont con - nu - es
- si - - ble que tu sois

hé - las! j'aime à la fin, et je
à l'a - mour de-ve- nu si sen-

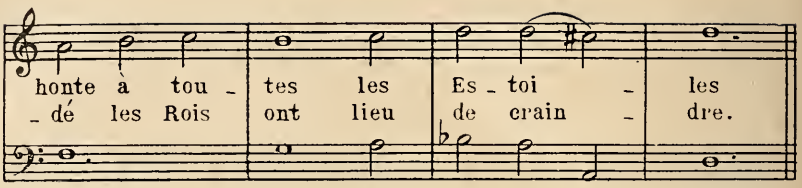
tom - be des nu - es
- si - ble Et que

Pour voir ce beau ber - ger qui me don - ne la
mes chas-tes vœux se soient é - va - nouy é-va-

Loy Douce et pai - si - ble nuit de tes plus
- nouy Il faut sui - vre ses Loix on ne les

som - bres voi - les Cache bien mes Des -
peut en - frain - dre Vous y vien- drez Jeu -

- seins et moy et dé - ro - be ma hon - te ma
- ne Lou - is Ou les Dieux ou les dieux ont cé -


honte à tou - tes les Es - toi - les
- dé les Rois ont lieu de crain - dre.

LA MUSIQUE FRANÇAISE EN 1912

La Musique française a perdu, en 1912, son représentant le plus populaire, Massenet, mort à Paris le 13 août, âgé de soixante-dix ans.

Sans doute la représentation récente de *Roma*, les soins que Massenet, au moment de sa mort, donnait encore à d'autres œuvrages, prouvent que s'il eût vécu davantage, il n'eût pas de sitôt cessé de produire ; en ce sens, sa mort n'est pas seulement un deuil mais une perte pour l'art musical de notre pays. D'autre part, les dernières œuvres de Massenet n'avaient ajouté grand'chose ni à sa gloire, ni au patrimoine artistique de notre pays : depuis plusieurs années, il ne faisait guère que se survivre dans le succès persistant de *Manon* et de *Werther*.

Ne cherchant point ici à exprimer un goût personnel sur les hommes et les œuvres de l'art musical contemporain, mais seulement à signaler comme de simples faits les manifestations de cet art qui apporteront aux historiens de l'avenir un témoignage recevable sur notre époque, nous ne songeons point à étudier l'œuvre de Massenet mais seulement, s'il se peut, à l'heure où la mort vient d'y mettre le point final, à en marquer le caractère général.

Sa popularité même la désigne à l'attention de l'avenir. Massenet a occupé la scène musicale, durant près de quarante années, avec une assiduité, une constance, et parfois un éclat auxquels il faut rendre hommage. Des succès comme ceux du *Roi de Lahore*, d'*Hérodiade*, de *Manon*, de *Werther* sont trop permanents pour être inexplicables : ils témoignent, chez Massenet, d'un pouvoir singulier de séduction. Ce pouvoir, Massenet s'est toujours moins préoccupé de l'exercer sur l'élite que sur la foule. La nature, qui lui avait départi à un degré rare le don de plaire, lui en avait donné à un degré non moins élevé le désir.

Aussi observera-t-on dans son œuvre, lorsqu'elle aura reculé dans le temps où elle plonge déjà assez avant pour une bonne part, deux traits qui semblent contradictoires : une personnalité musicale extrêmement originale et marquée, jointe à un caractère artistique d'une étrange débilité. Massenet aura été un génial inventeur de mélodies. Cette invention n'était pas seulement chez lui abondante et spontanée ; elle était personnelle ; il trouvait des thèmes bien « à lui », d'un ton caressant et chaleureux, d'une note sensuelle et prenante, et tels qu'à les entendre on les reconnaissait du coup pour être de lui. Avec cela, technicien d'une adresse fort déliée, il savait à merveille présenter ses séduisantes trouvailles mélodiques et en tirer parti.

Mais, soit que les grâces de sa sensibilité fussent affaiblies de quelque nonchalance, soit qu'il fût la première victime de ses propres séductions, il n'a jamais fait autre chose, dans ses opéras, que de décalquer en musique les modes de la littérature ou des arts plastiques et celles qui avaient déjà fait, auprès des foules, leurs preuves de succès. De là vient que sa conception du drame lyrique, à une époque disputée entre les derniers vestiges du Meyerbeerisme, entre Wagner, et entre le vérisme italien, montre une incertitude à ce point superficielle. En sorte que le mouvement musical, dans ces quarante dernières années, s'est fait en dehors du maître qui occupa la scène française avec le plus de continuité.

Le dernier opéra représenté du vivant de Massenet, *Roma*, joué en 1912 à Monte-Carlo d'abord, puis à Paris, apporte un nouveau témoignage de cette dualité singulière chez le maître défunt. Le sujet de ce drame lyrique oppose aux passions de l'amour l'intransigeance farouche de la religion et du patriotisme romains. Massenet a fait un effort visible pour accorder sa lyre au ton quelque peu austère de cette tragédie ; il a voulu lui donner parfois, en musique, les accents sévères et les lignes sobres de l'oratorio et par endroits ceux, plus carrément impérieux, d'une musique civique. Tentative plus honorable qu'heureuse, a-t-il semblé, où son inspiration parut se renouveler moins qu'elle ne se dépouillait.

Les deux grandes scènes lyriques parisiennes ont déployé en 1912 une activité considérable mais dont quelques manifestations parurent singulièrement étranges et malheureuses. L'obligation imposée par les cahiers de charges, de monter chaque année un

nombre fixe, et assez élevé, d'ouvrages nouveaux, si elle ne suffit pas à la production *commerciale* de la musique dramatique française, dépasse, semble-t-il, le niveau *artistique* de cette production ; les directeurs de nos scènes subventionnées, qui devraient choisir avec sévérité les œuvres qu'ils montent à nos frais et qu'ils honorent de la consécration attachée au caractère de leurs théâtres, se trouvent amenés, pour atteindre le chiffre d'« actes nouveaux » prévus par le cahier des charges, à représenter des ouvrages médiocres : du moins pourrait-on attendre d'eux qu'ils ne descendissent pas si souvent au pire.

Tel fut cependant le cas où se mit l'Opéra, avec le *Cobzar*, opéra en deux actes de Mme Ferrari, sur un livret de Mlle Hélène Vacaresco et de M. Paul Milliet ; un grand nombre de thèmes populaires empruntés au folk-lore roumain, mais traités avec platitude, n'ont point réussi à vivifier ce pauvre ouvrage. Le ballet des *Bacchantes*, de M. Alfred Bruneau, s'il était représenté pour la première fois, appartient à la jeunesse de ce musicien vigoureux et hardi : on y trouve, dans cet état presque fruste où restent souvent les œuvres de début, une franchise, une clarté, un souci de la vérité scénique dignes du talent que l'auteur a développé depuis lors en des ouvrages plus significatifs.

L'œuvre la meilleure que nous ait révélé l'Opéra-comique est assurément *la Lépreuse*, drame lyrique de M. Sylvio Lazzari, écrit sur la légende saisissante de M. Henry Bataille. Le sentiment de grave mélancolie répandu sur cette partition, le caractère tendre et rêveur des thèmes amoureux, la violence des scènes où la maladie et la superstition prennent une horreur magique, l'unité pittoresque d'une musique fidèle au sentiment populaire, ont conquis à *la Lépreuse* dans le grand public, l'estime que les amateurs vouaient de longue date à M. Lazzari. On a vu également avec plaisir, dans *la Sorcière*, un musicien aussi bien doué que M. Camille Erlanger, et d'une sensibilité aussi personnelle, renoncer à l'encombrement dont il avait gâté quelques-uns de ses précédents ouvrages.

En revanche, deux actes de M. Fijan, *les Fugitifs*, ont paru déplacés sur une scène nationale qui, comme telle, n'est point faite pour les travaux d'amateurs, et des protestations unanimes se sont élevées contre l'accueil fait par l'Opéra-comique à *la Danseuse de Pompéï* de M. Jean Nouguès, ouvrage dont la musique semblait faite

tout au plus pour accompagner les spectacles d'un *music-hall*. Du même auteur, le Grand-Théâtre de Rouen, puis le Théâtre de la Gaîté-Lyrique, à Paris, ont représenté une sorte d'épopée musicale napoléonienne : *l'Aigle*.

C'est aussi la Gaîté qui a représenté un opéra algérien de M. Isidore de Lara, *Naïl*, où ce compositeur semble vouloir renoncer aux formules trop faciles qui avaient fait la fortune de *Messaline*, mais sans avoir trouvé de quoi y suppléer.

On doit signaler la tentative faite, en dehors de nos scènes régulières, par M. Edmond Malherbe, titulaire du prix de Rome en 1899, pour révéler au public trois ouvrages de sa façon, deux drames lyriques populaires, *Madame Pierre* et *l'Émeute* et une bluette pseudo-hellénique, *Cléanthis*. L'entreprise rappelait celles que fit Berlioz au début de sa carrière ; on l'a suivie avec sympathie mais les difficultés qu'elle représentait parurent hors de proportion avec la valeur des ouvrages dont il s'agissait.

Parmi les manifestations du théâtre musical en province, si rares en France, on doit signaler à Nancy la création du *Pays*, drame lyrique de M. Guy Ropartz, directeur du Conservatoire de cette ville, partition grave et forte d'un des musiciens français actuels qui honorent le mieux leur art [1].

La faveur persistante des ballets russes et spectacles analogues, dans des années où l'art pictural et décoratif tend à pénétrer la vie sociale tout entière, ne pouvait manquer d'agir sur la production musicale : les vives couleurs savent susciter les arabesques mélodiques et les parures orchestrales. Les « concerts de danse » donnés par Mlle Natacha Trouhanowa, à côté d' « adaptations » plus ou moins heureuses, nous ont aussi révélé l'œuvre la plus brillante sans doute et la plus forte qu'aient à enregistrer les annales de la musique française en 1912 : la *Péri*, pantomine de M. Paul Dukas. Peut-être y sent-on d'une part un peu d'artifice dans l'orientalisme, et une influence trop proche du Rimsky-Korsakow, peut-être d'autre part l'auteur aurait-il pu renouveler davantage quelques procédés d'exposition qui se trouvent déjà dans son célèbre *Apprenti sorcier*, mais la justesse scénique des thèmes, la sûreté à la fois logique et

1. Le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, a donné la *Farce du Cuvier* de M. Gabriel Dupont.

chaleureuse du développement, l'équilibre souverain des proportions, les scintillements de l'orchestre le plus lumineux donnent à la *Péri*, comme à presque tous les ouvrages dont M. Paul Dukas est trop ménager, un éclat superbe.

Pour les ballets russes, M. Reynaldo Hahn avait écrit la partition un peu cursive sans doute, mais élégante, adroite et spirituelle du *Dieu Bleu*; à la même entreprise de spectacles, M. Maurice Ravel a donné *Daphnis et Chloé* où il mêla d'une façon ingénieuse les voix du chœur à celle de l'orchestre, et dont le « pointillisme » sut obtenir, dans les pages animées, quelques effets amusants.

Un gros fait divers, qui semble devoir rester sans lendemain, a marqué un moment la saison des concerts : les journaux annoncèrent un beau jour que le directeur des Concerts Colonne venait de découvrir chez un pauvre pianiste de restaurant et copiste de musique un génie extraordinaire et jusqu'alors inconnu. Le héros de ce roman-feuilleton s'appelait M. Ernest Fanelli : il avait une cinquantaine d'années et depuis trente ans l'adversité le condamnait à enfouir dans une malle des compositions qui, une fois connues, devaient le mettre au rang des plus grands. L'expérience fut faite avec des tableaux symphoniques (*Thèbes*) écrits vers 1882 par M. Fanelli sur le *Roman de la Momie* de Théophile Gautier. Le Châtelet retentit d'acclamations sans mesure et sans fin : dans cette œuvre déjà ancienne d'un artiste qui, lorsqu'il écrivit, était fort novice, les gens de sang-froid saluèrent des promesses rétrospectives assez distinguées : rien de plus. Il faut souhaiter que des procédés de lancement, bons pour un produit culinaire ou pharmaceutique, ne se répandent pas dans le monde musical : l'affaire Fanelli, survenant peu d'années après l'affaire Dupin, montre qu'ils y sont déplacés.

L'œuvre la plus importante par ses proportions que nous aient donné les grands concerts a été l'aimable oratorio de M. Gabriel Pierné, *Saint-François d'Assise*, où le distingué compositeur semble s'être attaché surtout aux détails pittoresques qui fleurissent dans la jolie légende du saint homme.

La musique pure trouve toujours, chez nos symphonistes, des adeptes fidèles : les Concerts Lamoureux ont ainsi donné en 1912 une brillante et ferme symphonie de M. F. Le Borne, où l'orgue intervient dans la conclusion ; les Concerts Hasselmans, une sym-

phonie de M. Ganaye. Aux Concerts Colonne on a entendu une symphonie de M. André Gédalge, et une autre de M. Théodore Dubois.

Parmi les autres œuvres de musique pure, on mentionnera les *Variations* pour orchestre de M. Delune, les pièces pour harpe et orchestre de l'excellente harpiste Mlle Henriette Renié, la fantaisie pour piano et orchestre de M. Ch. Quef, le concerto pour violoncelle de M. Joseph Jongen, le *Lamento* de M. Gaubert, le *Chant élégiaque* de M. Florent Schmitt, pour le même instrument.

Mais les ouvrages de musique « à programme » avec ou sans le secours de la voix, demeurent les plus nombreux. M. Charles Tournemire a commenté, sans grand éclat, mais avec une judicieuse correction, le *Psaume LVII*; on a apprécié un juste sentiment de la nature dans une page de M. Pierre Kunc : *Au pied des Monts de Gavarnie,* une vigoureuse force pittoresque dans la *Chasse du prince Arthur* de M. Guy Ropartz, et une poétie attendrie dans la courte page (du même auteur) intitulée *A Marie endormie*. On mentionnera encore quelques ouvrages de Mme Labori, de MM. Amédée Reuchsel, Kœchlin, Canteloube, Drœghmans, Paul Pierné, etc.; mais pour finir, il faut mettre en relief les *Évocations,* pour orchestre, de M. Albert Roussel, données à la Société nationale. C'est une sorte de triptyque (*les Dieux dans l'ombre des Cavernes; la Ville rose; Aux bords du fleuve sacré*) où le compositeur chante des souvenirs d'Extrême-Orient. Il n'y a rien là de l'exotisme superficiel ou conventionnel qui assomme si souvent en pareil cas, mais au contraire une sensibilité sincèrement touchée et renouvelée par le spectacle des choses lointaines.

Les *Évocations* de M. Albert Roussel sont probablement, avec la *Péri* de M. Paul Dukas, l'ouvrage le meilleur qu'ait donné la musique française dans cette année 1912, où elle montra une fois de plus une activité heureusement diverse[1].

JEAN CHANTAVOINE.

1. Pour un relevé, aussi complet que possible, des œuvres nouvelles (et autres) exécutées durant l'année, on consultera avec fruit la collection du *Guide du Concert*.

BIBLIOGRAPHIE[1]

Der Stil in der Musik, von Dr. Guido Adler, O. O. Professor der Musikwissenschaft an der Wiener Universität. I. Buch, *Prinzipien und Arten des musikalischen Stils*. 1 vol. in-8, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1911.

« C'est la première fois, dit l'auteur, que paraît un ouvrage sur le style en musique ». Le sujet, qu'il convient d'abord de poser et de circonscrire en une étude générale, ne pourra être approfondi qu'après des recherches et des controverses sur différentes parties. M. Guido Adler est le premier à les souhaiter : tel est, dit-il, un des buts de sa publication. Volontiers, à plusieurs reprises, il appuie sur l'état sommaire de nos connaissances quant à la définition, à la théorie, à l'histoire du style musical. Le temps n'est pas venu encore d'en écrire un traité complet ; mais l'on doit en repérer les points essentiels.

Lors même que ces lignes ne seraient point datées du 12 octobre 1911, leur ton de tranquille simplicité suffirait à marquer la distance qui les sépare du temps où, de très bonne foi, Fétis et ses disciples croyaient écrire à chaque essai un livre « définitif ». Aujourd'hui gagnée aux fortes disciplines des méthodes scientifiques, la musicologie a pris conscience d'elle-même et de l'étendue de ses devoirs et de son domaine : et c'est justement pourquoi ses représentants les plus autorisés n'éprouvent aucun embarras à présenter leurs plus solides travaux comme des constructions provisoires, à laisser à quelques-unes de leurs conclusions une forme négative ou dubitative, à déclarer, ainsi que fait M. Guido Adler, que telle ou telle question « reste ouverte ».

Des trois divisions que l'auteur s'est fixées : Principes, Genres, Périodes du style musical, ce tome I contient les deux premières. L'usage et l'abus qu'on a fait du mot *style* en littérature et en art ont passablement embrouillé sa définition. En somme « il comprend beaucoup de choses ». On l'applique simultanément à l'ensemble des expressions d'un art, d'un genre, d'une époque, d'une école, et à la manière propre à un seul écrivain, un seul peintre, un seul compositeur ; et de

1. Il sera rendu compte, dans l'*Année Musicale* de 1913, des ouvrages parvenus dans nos bureaux avant le *15 octobre 1913*, dernier délai (N. de la R.).

même que l'on vend aux collectionneurs des manuels qui leur apprennent à « discerner les styles » des bibelots qu'ils achètent, de même on propose aux admirateurs de Beethoven, de Palestrina, de Mozart, des formules pour distinguer chez ces maîtres trois, dix, vingt styles ou « manières ». Déjà en 1648 on entendait Schütz parler de « styles différents » en musique : à chaque génération le nombre en a augmenté et de nos jours « l'individualisme moderne » en multiplie les variétés. Il convient donc d'en dégager, avant toute autre constatation, les principes fondamentaux. On les découvrira dans « le choix du matériel sonore et la façon de l'employer », qui sont « la pierre angulaire du style artistique ».

Cette première partie du travail de M. Guido Adler n'est pas sans analogie avec l'ouvrage récent de M. Maurice Emmanuel : c'est bien la « langue musicale », base nécessaire du style, que le professeur autrichien étudie, de façon plus générale que son collègue français, moins approfondie parce que son plan lui commande d'être succinct et de réserver les déductions historiques pour sa troisième partie (périodes du style), plus étendue en quelques directions parcequ'à l'occasion ses regards se portent jusqu'au lointain de l'art exotique et des « hétérophonies » bizarres. Les pages qui concernent les « critères rythmiques », la constitution de la mélodie, les influences nationales (où l'auteur, notons-le en passant, repousse la qualification de « compositeur croate » proposée pour Haydn), doivent être signalées parmi les plus intéressantes, dans la première partie, comme, dans la seconde (*Stilarten*, genres du style), les chapitres ou les passages qui définissent la musique liturgique, sacrée et religieuse, ceux qui soulignent les difficultés actuelles d'interprétation de la musique ancienne, et ceux où, sous le titre *Ort und Zweck*, M. Guido Adler traite de « l'Art en place et en sa place » et de « l'appropriation au but », dont il n'accepte pas intégralement le principe ni les conséquences ; car, dit-il, « de même que le plaisir musical existe en soi, l'art a aussi son but en lui-même », — ce qui rappelle la théorie de « l'art pour l'art » et conduirait à la distinction de la musique pure et de la musique appliquée.

L'incertitude du trop abondant vocabulaire à l'aide duquel en littérature, en musique, en art, on se plaît à étiqueter les styles, — à commencer par « le grand style », qui englobe ou exclut, selon l'heure, les mêmes expressions de la pensée, — est soulignée sans amertume par M. Guido Adler. A le voir cheminer d'un pas toujours égal parmi la complexité des problèmes qui se dressent autour de lui, on croit suivre un géographe, moins pressé de découvrir que d'ordonner, et qui préfère laisser des blancs sur sa carte, plutôt que d'y inscrire des données insuffisamment contrôlées. Aussi n'éprouve-t-on nulle surprise à le voir de temps en temps entrer en collision avec M. Hugo Riemann, explorateur intrépide, lancé à la quatrième vitesse sur les routes les plus rocailleuses.

L'opinion que nous pourrions exprimer sur le livre de M. G. Adler aurait beau être impartiale, elle ne sera équitable qu'après la publication du second volume. Il nous sera cependant permis de dire que nous attendons avec quelque chose de plus que de la curiosité l'achèvement d'un ouvrage qui, entre beaucoup d'autres mérites, incite à réfléchir et à travailler.

MICHEL BRENET.

Ménestrels communaux et instrumentistes divers établis ou de passage à Malines de 1311 à 1790, par RAYMOND VAN AERDE. — (Extrait du tome XXI du *Bulletin du Cercle archéologique, littéraire et artistique de Malines.*) 1 vol. gr. in-8. Godenne, à Malines, 1911.

Aux intéressants documents sur les musiciens communaux des anciennes cités flamandes qu'ont fait connaître Van der Straeten, Van de Casteele, L. Lefebvre et autres, M. Van Aerde vient d'ajouter une abondante moisson, soigneusement recueillie aux archives de la ville de Malines et habilement présentée et commentée. Nous n'aurions qu'une idée incomplète de la vie musicale d'autrefois, si, en nous absorbant dans l'étude assurément primordiale et captivante des grands compositeurs et de leurs œuvres, nous omettions de nous informer des services rendus par d'autres musiciens, de très humble origine comme de très modeste talent, restés en contact direct avec le peuple auquel, dans les fêtes profanes ou religieuses, kermesses ou *ommegangen* (processions), ils rendaient familières non seulement les airs à danser et les mélodies populaires, mais sans doute aussi quelques-unes de ces chansons à trois ou quatre parties que les éditeurs annonçaient comme « convenables tant aux instruments qu'à la voix ».

A l'heure actuelle et tandis que se trouve tout nouvellement posé le problème de la participation des instruments aux exécutions vocales du XVe et du XVIe siècles, il semble que les ménestrels et leurs groupements en « bandes », ou petits orchestres, doivent particulièrement attirer l'attention des musicologues : aussi accueilleront-ils avec empressement le livre de M. Van Aerde, qui renseigne de façon sûre et complète sur l'organisation professionnelle, les fonctions, les salaires des instrumentistes malinois.

M. BRENET.

La chanson populaire de l'île de Corse, par AUSTIN DE CROZE. — Avec conclusion de M. Paul FONTANA. 1 vol. in-16, Paris, Champion.

Conduit en Corse à contre-cœur par les hasards du métier militaire, M. Austin de Croze fut immédiatement conquis par le charme singulier

de l'île inconnue ou méconnue, et, dans un séjour de trois années, il s'adonna passionnément à l'exploration de ses paysages et de son folklore. La publication passablement tardive de l'agréable petit livre où il résume des souvenirs déjà lointains, lui semble le paiement d'une dette de reconnaissance contractée envers la Corse, pour les joies et les enseignements jadis reçus d'elle. C'est, en effet, servir l' « âme corse » que de répandre la connaissance de quelques-unes de ses plus directes émanations. Vingt-cinq mélodies notées, dont plusieurs fort intéressantes, sont répandues dans le volume. Deux sont tirées du livre de M. Ortoli sur les *Voceri*, trois autres, d'un recueil intitulé *la Lyre corse* (dont l'indication manque dans la copieuse bibliographie finale) ; plusieurs ont été données à l'auteur par un professeur et un prêtre de Bastia. On aimerait avoir quelques précisions sur les autres et savoir combien ont été directement recueillies de la bouche du peuple.

M. Brenet.

Correspondance de M. Balakirew et P. Tchaïkowsky, publiée avec une introduction et des notes, par S. Liapounow. — Saint-Pétersbourg, J.-H. Zimmermann, 1912.

L'intérêt documentaire de cette publication est assez manifeste pour que tout commentaire soit superflu. On y trouve, outre nombre de lettres complètement inédites, le texte complet de certaines dont M. Modeste Tchaïkowsky, dans la biographie de son illustre frère, n'avait fait connaître que des extraits. La nature enthousiaste, affectueuse et sévère, méthodique et passionnée de Balakirew y est, une fois de plus, montrée en belle lumière ; et l'on y voit combien l'influence du maître fut, à maintes reprises, salutaire à Tchaïkowsky. Bien caractéristiques à cet égard sont les lettres où Balakirew critique la fantaisie ochestrale *Fatum ;* donne à Tchaïkowsky le plan de *Roméo et Juliette* et, l'œuvre écrite, lui en montre les défauts ; lui suggère l'idée de composer *Manfred* et finit par le décider après une longue période d'hésitation.

Tchaïkowsky, au cours de toute cette correspondance (qui, quoique irrégulièrement poursuivie, dura de 1868 à 1891) témoigne à Balakirew la plus respectueuse déférence, et n'hésite jamais à solliciter des conseils et des critiques dont bien souvent il prévoit la sévérité. On n'ignore pas qu'à d'autres occasions (et notamment dans une lettre de décembre 1877 à sa protectrice Mme von Meck [1]) il s'était laissé aller à parler du maître sur un ton d'impatience et même d'antipathie. L'étude de la personnalité de Tchaïkowsky conduit à estimer que l'une et l'autre attitude furent également sincères : toute sa vie durant, le compositeur

1. Cette lettre est publiée dans la biographie de Tchaïkowsky par son frère

fut tiraillé, tourmenté par des ambitions et des instincts contradictoires. Quoique entouré d'admirateurs et habitué au succès, il ne paraît jamais avoir été entièrement libre de doute et d'amertume. Il est difficile de voir s'il reconnaissait aux compositeurs élèves ou compagnons d'armes de Balakirew — compositeurs qu'il n'aimait guère — la force de pensée qu'il souhaitait de posséder : mais il reste certain qu'il sut priser à leur valeur les conseils que Balakirew ne refusa jamais de lui prodiguer. Nul ne trouvera inexplicable qu'il n'ait su réprimer certains mouvements, à dire vrai fâcheux, de dépit. Un exemple curieux de sa mentalité est fourni par le fait qu'un même jour, il écrivit à M. Serge Tanéiew qu' « il ne composait *Manfred* qu'à contre-cœur, ayant promis de le faire », et à Mme von Meck qu' « il travaillait à *Manfred* avec enthousiasme, oubliant tous ses autres ouvrages en cours ».

M.-D. Calvocoressi.

Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. — *Vierter und letzter Band, mit Nachtragen zu den drei ersten Bänden. Auf Grund handschriftlicher und gedruckter Quellen bearbeitet von* Wilhelm Bäumker. Nach dem Tode des Verfassers hrsg. von Joseph Gotzen. — 1 vol. gr. in-8, Herder, Freiburg in Breisgau, 1911,

L'idée de rassembler en une seule vaste collection historique toutes les mélodies composées en langue allemande pour le culte catholique, — ce que nous appelons en France les *cantiques*, — appartient à Karl-Severin Meister, qui n'en put faire paraître en 1862 qu'un premier volume, et laissa, à sa mort, en 1881, le tome II à l'état de projet. Sur l'invitation de l'éditeur Herder, un prêtre allemand, bon musicien, et travailleur aussi laborieux qu'instruit, Wilhelm Bäumker, accepta de continuer l'œuvre commencée. Dès 1883, parut un tome II qui portait encore au titre le nom de Meister, quoi qu'il fût entièrement l'ouvrage de Bäumker, lequel ayant, au cours du travail, mesuré l'insuffisance de l'essai de son prédécesseur, ne se décida à rien moins qu'à recommencer le tome I. Il le fit paraître en 1886 et donna le tome III, qui concerne le XVIIIe siècle, en 1891. Il terminait le tome IV, et après des difficultés sans nombre, se croyait à la veille de sa publication, lorsqu'il mourut subitement, le 3 mars 1905. M. le Dr Joseph Gotzen a su mener à bien l'achèvement et l'impression de ce volume, qui complète un ouvrage énorme, véritable monument de patience érudite.

Ce tome IV, relatif au XIXe siècle, sert en même temps de complément et supplément aux précédents. Il comprend, après quelques pages de résumé historique, une double bibliographie (littérature du sujet traité, en 73 articles, et bibliographie des recueils de chants, en 963 articles), suivie de la reproduction des préfaces jointes aux divers livres de cantiques et des actes de l'autorité ecclésiastique qui concer-

nent leur usage. A la page 417 commence la notation des pièces de chant, au nombre de 451, classées par ordre de matières, avec indications des sources et des variantes, et des notes explicatives. Après quoi se placent douze pages d'additions et rectifications aux trois premiers volumes, et des tables alphabétiques des textes de cantiques, des noms et des matières.

La lecture des mélodies est assez décourageante. Comparées aux pièces grégoriennes et aux thèmes populaires ou religieux de l'art polyphonique du XVIe siècle, leur souffle paraît court, leur style mesquin, leurs formes timides et monotones. En Allemagne comme en France, au XIXe siècle, la composition des cantiques semble avoir été abandonnée à des musiciens de beaucoup de zèle et de peu de talent : tout comme l'enfer, ce pieux répertoire est pavé de bonnes intentions. Mais les adaptations ridicules de mélodies profanes en paraissent absentes, ainsi que les barbares mutilations d'œuvres instrumentales. Quelques morceaux sont empruntés et traduits de l'étranger : nous rencontrons sous le numéro 243 une des plus misérables « inspirations » de l'excellent P. Lambillotte. Hâtons-nous d'ajouter que si, par le fait de leur date, la valeur musicale intrinsèque de la plupart des mélodies contenues dans ce quatrième volume reste au-dessous de celle des chants composés dans les siècles précédents, l'intérêt historique de cette dernière partie du travail immense de Bäumker et ses rares mérites de méthode et d'exécution n'en sont aucunement diminués. Son ouvrage, qui correspond à ceux de Wackernagel et de Zahn pour le chant évangélique allemand, et qui n'a pas d'équivalent en France, restera classique dans la musicologie catholique.

MICHEL BRENET.

Bibliographie des chants populaires français, par DE BEAUREPAIRE-FROMENT. — Troisième édition, revue, augmentée, avec une Introduction sur la *Chanson Populaire*. 1 vol. in-18, Paris, Rouart, Lerolle et Cie.

Cet ouvrage n'a été, selon le mot de l'auteur, « façonné » ni par un spécialiste de la bibliographie, ni par un musicien, mais par un amateur de poésie populaire, vivement épris du côté traditionniste et littéraire de son sujet, qu'il fait valoir avec force citations dans une Introduction occupant le tiers du volume. La bibliographie elle-même, divisée en deux parties : « Ouvrages généraux » et « Provinces », témoigne d'un sérieux labeur, que M. de Beaurepaire-Froment n'a pas laissé aux critiques le soin d'admirer : « Il faut être moi, s'écrie-t-il (p. 135), pour lire du Ducray-Duminil ! Ains le chercheur doit s'imposer toutes lectures : s'il perd plus d'une fois son temps, ce n'est cependant qu'à cette condition qu'il peut faire des découvertes ».

Lors d'une future réédition devront être élaguées, dans les vingt-cinq premières pages, les mentions d'un bon nombre de recueils de motets et de madrigaux polyphoniques, et de pièces en tablature de luth, qui n'ont aucun rappo rtavec la chanson populaire, et que l'auteur énumère pêle-mêle avec des volumes de poésie, non sans parfois en défigurer les titres. Les ouvrages sont rangés par ordre chronologique de documents ou d'éditions. C'est pour la période moderne et contemporaine que les indications sont les plus abondantes et les plus précises. Mais il manque au volume, pour rendre tous les services qu'on est en droit d'en attendre, une table alphabétique ; et il y manque aussi l'emploi d'un langage moins « savoureux » et moins « traditionniste », mais plus accessible au commun peuple des bibliophiles internationaux : « J'ai bouté de côté ces recueils... J'ai aréé les ouvrages en deux sections... La greignor partie des gens cuide que Marot est du Caorsin... A partir du mitan de la page... Altresi le titre le décache... A pair le titre le décache... La citation m'avie l'occasion de redresser l'abusion... Il ne faut avoir mie essoine au sujet du régionalisme... Cette pièce est de composition grand coup plus ancienne... Cette brochure qui pourprend une planté de documents traditionnistes, chevit par une chanson inédite... » etc.

MICHEL BRENET.

Les origines de la musique de clavier en Angleterre, par CHARLES VAN DEN BORREN. — 1 vol. in-8°, Bruxelles, Librairie des Deux Mondes, 1912.

Ce livre, qui apporte une excellente contribution à l'histoire de la musique de clavier, est le résumé d'un cours fait à l'Université libre de Bruxelles, de 1910 à 1912. Il se recommande par la rigueur de sa méthode, par l'abondance et la précision de sa documentation et surtout, par sa tendance strictement objective et descriptive. M. Van den Borren a étudié d'une façon extrêmement serrée les monuments qui nous restent de l'école du clavier au XVIe siècle et dans les premières années du XVIIe. De cette école, il est souvent question en musicologie, sans qu'aucun travail d'ensemble lui ait été encore consacré. Comme la plupart des monographies modernes, l'ouvrage de M. Van den Borren dépasse son cadre, sans que pourtant l'auteur s'abandonne à la tentation de dresser des synthèses prématurées ; non seulement, il élucide complètement une question déjà en partie abordée dans les travaux de Nagel, de Bie, de Seiffert, de Walker, et de Riemann, mais encore, il éclaire nombre de points touchant l'évolution de la musique instrumentale.

Monographie disons-nous, car *Les Origines de la musique de clavier en Angleterre* consistent en une étude approfondie d'un manuscrit précieux

conservé à Cambridge, le *Fitz William Virginal Book*, récemment publié par MM. Fuller-Maitland et Barclay-Squire. On appréciera l'importance de cette source, dont l'origine s'entoure d'une certaine atmosphère romanesque, lorsqu'on saura que le manuscrit de Cambridge contient 300 œuvres de 25 musiciens et constitue ainsi une sorte de résumé de l'art de toute une époque. Les maîtres anglais du XVIe siècle, tels que Tallis, Byrd, Philips, John Bull, Farnaby, et ceux du début du XVIIe siècle tels que Gibbons et Tomkins y sont représentés ; il apparaît donc comme une source capitale pour l'histoire de la musique de clavier en Angleterre, et la musicologie doit une vive reconnaissance à ce Tregian, prisonnier des anti-papistes, qui l'aurait rédigé au cours d'une détention de treize ans.

A côté du *Fitz William Book*, un peu plus d'une douzaine de manuscrits, appartenant soit à la famille royale d'Angleterre, soit au British Museum viennent encore enrichir la littérature du clavier. Enfin, le recueil imprimé et connu sous le nom de *Parthenia* (1611) fournit des pièces de Byrd, de Bull et de Gibbons. — La chronologie des morceaux que contient le *Fitz William Book* ne laisse pas que de présenter de grandes difficultés, car un grand nombre d'entre eux ne sont pas datés ; grâce à d'ingénieuses exégèses, M. Van den Borren parvient cependant à les enfermer entre deux dates extrêmes, les plus anciens ne remontant pas plus haut que 1562 et les plus récents étant antérieurs à 1611 ; les innovations qui caractérisent le style de Bull, en particulier, paraissent pouvoir se situer entre 1590 et 1600.

Au reste, si M. Wolf a découvert de la musique d'orgue anglaise datant de la première moitié du XIVe siècle, il ne semble pas qu'on puisse faire commencer l'histoire de la musique de clavier avant la deuxième moitié du XVIe siècle, l'instrument le plus répandu alors en Angleterre étant le virginal, c'est-à-dire un instrument à cordes pincées analogue à celui que Virdung décrit dans sa *Musica* de 1511.

Nous trouvons dans le livre de M. Van den Borren une minutieuse et savante analyse de la musique de virginal conservée grâce au *Fitz William Book*, analyse qu'éclaire et que précise une véritable profusion d'exemples. L'auteur a pensé, avec juste raison, que les « formes » et les « genres », autrement dit le cadre formel des pièces du recueil anglais, devaient être étudiés après ce qui revient en propre aux virginalistes, c'est-à-dire après la constitution intime de leur musique, après les éléments de construction et de figuration de celle-ci ; c'est qu'en effet, les formes dans lesquelles se coulent les pièces sont antérieures à leurs auteurs, et, bien souvent, la personnalité de ceux-ci s'affirme par la liberté qu'ils prennent à l'égard des cadres traditionnels. On commencera donc par examiner l'essence même de la musique de virginal, le « matériel figuratif » que créent les musiciens anglais. Ce matériel, l'auteur en dresse l'inventaire sous trois rubriques principales. Il y a d'abord les figures qu'il nomme « archaïques » et qui décou-

lent de l'école du contrepoint, *faux-bourdon, hoquets, imitation*, etc., toutes figures dont l'emploi devient moins fréquent au début du XVIIe siècle ; puis, les figures appelées « à caractère progressif » ou mieux progressiste, figures d'avenir, celles-là, et dont un bon nombre reviennent en propre aux virginalistes ; elles peuvent se grouper en trois catégories : mélodiques, rythmiques, harmoniques. Après la *broderie*, dont les virginalistes et notamment Farnaby réussissent une application neuve et ingénieuse, nous voyons se propager l'emploi de la *séquence* qui devient un moyen de développement dont le XVIIe et le XVIIIe siècles useront et abuseront. Et cette *séquence* présente le plus vif intérêt, au point de vue de l'évolution de l'art musical, car elle apparaît comme une forme d'adaptation de l'ancienne imitation polyphonique, forme d'adaptation rendue nécessaire par le mouvement qui entraîne la musique vers une conception harmonique, vers la monodie accompagnée. Après s'être effectuée à travers diverses parties, l'*imitation* se cantonne dans une seule voix *qui s'imite elle-même*, d'où la séquence. Et alors celle-ci se multiplie au fur et à mesure que l'ancienne *imitation* disparaît. Rare chez les anciens virginalistes, tels que Byrd, elle est extrêmement fréquente aux environs de 1610. Il ne semble pas douteux que la technique du luth explique en grande partie, pareille transformation, car le luth, instrument essentiellement harmonique, se prêtait mal au jeu figuratif, et, lorsque les pièces de luth passèrent au clavier, les clavecinistes adoptèrent le style harmonique de leurs prédécesseurs malgré que le clavier fût beaucoup plus propre que le luth à la réalisation d'un style polyphonique. Avec les figures rythmiques, nous voyons surgir les chaînes de triolets et de sextolets dont les guirlandes foisonneront au sein de la musique du XVIIIe siècle, comme aussi les rythmes saccadés et majestueux dont Lully tissera le « grave » de ses *Ouvertures*. Le choral figuré de Tallis, *Felix namque*, fournit d'intéressants exemples de ces dispositifs rythmiques.

Que si nous passons aux figures harmoniques, nous faisons dans le *Fitz William Book*, une foule de constatations du plus haut intérêt, où se manifeste encore une fois, le rôle joué par le luth dans la modification du style musical. Car les transcriptions de pièces vocales réalisées sur cet instrument portaient presque toujours atteinte au principe de la marche rigoureuse des parties, en raison de l'empirisme qui obligeait, selon les besoins, à supprimer ou à maintenir telle ou telle note appartenant à l'une ou à l'autre de ces parties. Déjà le *Hornepype* d'Ashton, du XVIe siècle, montre la déchéance du style strict, déchéance qui s'accentue davantage dans les transcriptions de Bull et de Byrd ; la polyphonie n'y est plus qu'apparente et le nombre des parties ne se maintient pas d'un bout à l'autre des pièces ; on marche évidemment vers ce qu'on appellera plus tard le « style galant ». Dès 1601, s'esquisse la basse continue, dont une *Gaillarde* de Bull fournit un exemple significatif avec sa basse où les fonctions tonales se présentent très nette-

ment. D'un point de vue purement harmonique, l'époque du *Fitz William Book* est une époque de transition pendant laquelle règnent encore les modes d'église, et qui assujettit le régime des modulations à un empirisme fort incertain, dont témoignent ce que l'harmonie classique appelle les « fausses relations ». Toutefois, et les premières ébauches de basse continue le prouvent, le sentiment du majeur et du mineur commence à poindre, en même temps que l'harmonie se serre, se dresse verticalement. Non contents de contribuer à la formation des accords, les virginalistes savent tirer de ceux-ci, en les brisant, des figurations très caractéristiques; Gibbons esquisse en trémolo des basses que Bull octaviera ; souvent, chez Byrd, la brisure de l'accord met en évidence la quinte, ou bien, chez Farnaby, admet une fonction pittoresque. Toutes ces formations se développeront, par la suite, et on peut dire que, dès les premières années du XVIIe siècle, le système de la basse d'Alberti est « dans l'air ». — En outre, elles confèrent à la technique des virginalistes un degré de perfection que n'atteignent pas les clavecinistes du continent, et jusqu'à Domenico Scarlatti, leur virtuosité ne sera pas dépassée. Puisque nous parlons ici de virtuosité, retenons l'enseignement que nous donne le *Fitz William Book ;* nous voyons la plupart des artifices qui, au XVIe siècle, se pouvaient qualifier de virtuosité, s'incorporer petit à petit dans la musique du clavier, et devenir quelques cinquante ans plus tard, la base de cette musique, sa substance même. Ceci pour faire toucher du doigt l'inanité scientifique des campagnes organisées contre la détestable, contre la pernicieuse virtuosité.

Les formes que cultivèrent les virginalistes anglais sont extrêmement variées et instables, d'où une grande difficulté à établir un classement de quelque valeur. Celui que propose M. Van den Borren a le mérite d'être aussi peu systématique que possible, et par conséquent, de s'ajuster de très près à la réalité, au lieu de présenter de ces grandes divisions vagues, à l'intérieur desquelles s'entassent pêle-mêle règles et exceptions. Il s'échafaude autour de quatre groupes principaux de pièces : 1° transcriptions de pièces vocales; 2° préludes et toccates; 3° variation de chansons et de danses ; 4° formes diverses. L'auteur y joint une catégorie fondée, non plus sur les caractères externes des pièces, mais sur leurs caractères internes, qu'il inventorie sous la rubrique de musique descriptive.

Les transcriptions de pièces vocales, chorales, etc., entraînent une question fort intéressante, celle des antécédents ; à qui convient-il d'attribuer la priorité des figurations que l'on observe dans les chorals variés de Tallis, par exemple ? Est-ce au musicien anglais, ou à l'espagnol Cabezon qui séjourna justement en Angleterre en 1554 ? M. Van den Borren incline à penser que Tallis révéla à Cabezon les ressources de la technique figurative des virginalistes.

Avec les *Préludes et Toccates* nous sommes en présence de formes libres par excellence, de formes dégagées de toute influence prove-

nant du style vocal. Ici, les Anglais se montrent inférieurs aux Italiens ; ils n'écrivent, pour ainsi dire pas de grandes *Toccates*, mais seulement de petits *Préludes* courts où se laisse discerner un caractère spécifiquement national, fait de gravité et de raffinement. Mais c'est dans la *Variation* que les virginalistes affirment leur originalité, car la *Variation* ne fut guère cultivée par les Italiens avant Frescobaldi ; les Espagnols, au contraire, et surtout Cabezon, écrivent des variations de chansons profanes et de danses pour le clavier, de sorte qu'il paraît loisible d'admettre que, sur ce point, Cabezon remplit, à l'égard des musiciens britanniques, un rôle d'initiateur.

Quoi qu'il en soit, le travail de M. Van den Borren met en pleine lumière la portée de la variation dans le développement de l'art musical. Quatre types principaux de variations résument l'effort des Anglais : la variation polyphonique, qui expose le thème à chacune des voix, dans une atmosphère de contrepoints réalisés par les autres parties ; la variation mélodique, qui confine le thème au *superius* ; la variation harmonique, avec thème à la *basse* supportant un édifice ouvragé ; enfin, la variation mixte, qui constitue le cas le plus fréquent, et où la *basse* et le *supérius* délimitent un cadre à l'intérieur duquel s'effectuent les modifications thématiques. C'est surtout à ce type de variation mélodico-harmonique qu'est due la création d'un style instrumental libéré de toute attache avec la polyphonie vocale, grâce à la prépondérance attribuée à la voix supérieure et à la basse. Tant que les virginalistes choisissent comme thèmes des mélodies religieuses, généralement assez longues, leur travail de variation se ressent d'une certaine monotonie. Viennent-ils, au contraire, à employer des thèmes plus courts et plus souples, comme les airs de danse, alors la variation prend vraiment son essor. Parfois, les variations d'un thème se présentent par ordre de complexité décroissante, la variation la plus travaillée se trouvant en tête de la série, et le thème ne laissant paraître la simplicité de ses lignes qu'à la fin, procédé qui a été repris avec bonheur par M. Vincent d'Indy dans son *Istar*.

On est donc amené à étudier les danses qui servent de matière première aux variations de clavier. D'abord, les *Pavanes* fréquemment associées, en une sorte de couple, à des *Gaillardes* qui leur sont apparentées par les thèmes, et dont le *Fitz William Book* offre une grande quantité ; leurs trois épisodes A, B, C, s'entrecoupent de variations A', B', C'. Puis, ce sont les *Allemandes* où la basse tend à jouer un rôle de plus en plus harmonique, les *Courantes* de type encore plus simple avec des tournures italiennes, les *Gigues* dont Boehme place l'apparition à une date beaucoup trop tardive, le *Toye* ou divertissement, enfin les *Voltes*, *Rondes*, et danses diverses.

A côté de ces pièces tout à fait caractéristiques de l'art des musiciens anglais, M. Van der Borren cite des morceaux scolastiques, tels que le fameux *ut ré mi fa sol la* de Bull, construit au moyen de l'hexacorde, et

où l'auteur accumule des modulations qui laissent transparaître déjà l'opposition du majeur et du mineur.

Enfin, la *Musique descriptive*, soit avec des intentions implicites, comme dans le *Hornepype* d'Ashton, soit avec des intentions explicites comme dans la fantaisie météorologique où Munday s'ingénie à dépeindre les changements du temps, est l'objet de toute l'attention des virginalistes.

Déjà Peerson traite le thème du Printemps (*The Primerose*), au moyen de touches d'un impressionnisme délicat, tandis que Byrd, dans *The Bells*, ouvre la longue série des *carillons*, et que Farnaby met en scène la chasse et ses péripéties (*The King's Hunt*). Mais ce ne sont pas seulement les objets matériels qui excitent l'imagination des musiciens du *Fitz William Book ;* ceux-ci se livrent encore à la peinture sentimentale, à la musique psychologique, et comme les luthistes de l'école parisienne du XVIIe siècle, ils abordent le portrait musical, tel Farnaby qui transpose son autobiographie sur son instrument.

M. Van den Borren termine son ouvrage en précisant, dans un vocabulaire tout particulièrement heureux, les traits des principaux compositeurs représentés dans le manuscrit de Cambridge. Hommes de la Renaissance, tous sont personnels, fortement subjectifs. Byrd apparaît rustique et simple, Philips mélancolique, Bull puissant, sobre et habile, pendant que le gracieux Farnaby apporte la note la plus originale du cénacle, et que Gibbons se dévoile comme un audacieux harmoniste. Peu soucieux de se plier à des formes strictes, les virginalistes anglais se sont abandonnés à la joie d'écrire de la musique sans se préoccuper d'en chercher le but en dehors d'elle-même. Ils sont spontanés et libres ; ils se grisent du pétillement de leurs figurations.

Appuyé sur une information très dense et très sûre, rédigé avec un esprit critique toujours en éveil et avec une clarté parfaite que d'ingénieux schémas rendent encore plus lumineuse, le livre de M. Van den Borren enrichit la science d'une foule d'observations soigneusement contrôlées et de déductions fécondes. Il fait le plus grand honneur à la musicologie belge.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

La Musique au musée de Saint-Germain-en-Laye, par M. DAUBRESSE. 1 vol. in-16 Paris, Fischbacher, 1912.

Dans cette plaquette, illustrée de neuf curieuses photogravures, Mlle Daubresse donne le compte rendu d'une fructueuse visite qu'elle a faite au musée de Saint-Germain, et, au cours de laquelle elle a étudié les divers instruments de musique, ou les figurations musicales que contient cette belle collection. Parmi les figurations, citons celle du mythe d'Orphée charmant les animaux, mythe qui sert de thème à des décorations de supports d'anses ou de vases. Quant aux instru-

ments, ils sont représentés par de très nombreux spécimens, parmi lesquels les singuliers *Lurs* scandinaves méritent une attention spéciale, tant à cause de leur forme gracieuse que du fait de leur disposition par paires *accordées*. Munies de pendeloques métalliques, ces sortes de trompettes associaient le cliquetis de celles-ci à leurs sonorité propre. A côté des *Lurs*, Mlle Daubresse signale des trompes danoises et des trompettes de l'époque romaine, dont la longueur atteint jusqu'à 1m,45; elle décrit la fameuse *Flûte de Pan* d'Alise Sainte-Reine, puis toute une série d'instruments à percussion, tambours, sistres de l'âge du bronze, *tintinnabulum*, qui présentent un vif intérêt au point de vue de la préhistoire de la musique. Il n'est pas jusqu'à certains vases péruviens, transformés par un sifflet, habilement dissimulé, en vases à surprise, qui ne témoignent ainsi du goût des peuples primitifs pour les manifestations sonores. Archéologues et érudits trouveront maint détail inédit dans ce petit ouvrage.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

The Story of the Bagpipe, by WM. H. GRATTAN FLOOD, Mus. Doc., National University of Ireland. 1 vol. in-8 avec fig. et 3 pl. hors texte (*The music story series*, edited by Frederick J. Crowset), London, The Walter Scott publishing Co, 1911.

« Pour beaucoup de personnes, dit l'auteur dans sa préface, le mot *bagpipe* est associé au souvenir des sons aigres et stridents de la cornemuse écossaise ». Ce n'est pas à ce seul type d'une antique et nombreuse famille instrumentale que M. Grattan Flood a limité son étude. Sous les appellations variées qui ont en tous temps et en tous pays désigné les flûtes à réservoir d'air, — cornemuse, musette, sackpfeife, bag-pipe, biniou, piva, chevrette, zampogna, etc., — il a esquissé leur histoire à travers les époques et les civilisations les plus diverses. Une popularité universelle s'est attachée longtemps à ces rudes instruments. M. Grattan Flood en a réuni autant de preuves que le permettait le cadre d'un ouvrage de « vulgarisation » d'où l'appareil scientifique des notes et des références était à peu près banni. Comme on devait s'y attendre de la part d'un spécialiste de la musique irlandaise, les chapitres consacrés aux *pipes* et aux *pipers* des Iles britanniques, et en particulier de l'Irlande, sont les plus développés et les plus intéressants du volume, les plus neufs aussi pour nous autres lecteurs continentaux, qui avons beaucoup de choses à y apprendre. Quelques mélodies populaires notées et quelques fac-similés iconographiques assez médiocrement exécutés ajoutent au travail l'appoint d'une illustration documentaire. On trouve en appendice le texte d'un petit traité de O' Farrell sur le jeu des bag-pipes irlandais, publié en 1801.

M. BRENET.

From Mendelssohn to Wagner, *being the memoirs of* J. W. Davison, forty years music critic of *The Times*, compiled by his son, Henry Davison, from memoranda and documents. Reeves, 1912, Londres, William, 1 vol. in-8° avec 52 pl. et 9 fac.-sim. d'autog.

Ce volumineux ouvrage, dont la présentation est fort agréable, porte comme sous-titre : la musique pendant l'ère victorienne, et c'est en effet une véritable esquisse de l'évolution de la musique anglaise au XIXe siècle que nous y trouvons, mais ces documents ne sont pas limités à un seul pays ; J.-W. Davison subit l'influence des grands compositeurs allemands et fut en relations d'amitié avec de nombreux musiciens français ; de là l'intérêt de ces pages qui nous apportent beaucoup d'inédit.

James-William Davison, qui fut le critique musical le plus apprécié de l'Angleterre de 1835 à 1885, était né en 1813. Après avoir fait des études littéraires et subi, comme beaucoup de ses contemporains, l'influence de Shelley, il perfectionna son éducation musicale à Londres, où il pouvait entendre entre 1833 et 1835 des virtuoses comme Moscheles, Cramer, de Bériot. Après le festival de Düsseldorf où il fit la connaissance de Mendelssohn en 1836, sa carrière se trouva définitivement orientée ; on apprécia bientôt ses articles de la *Court Gazette* et du *Musical World*. C'était l'époque où régnait à Londres l'influence séduisante, mais dangereuse de Mendelssohn ; le séjour qu'y fit le maître en 1841 provoqua le plus vif enthousiasme. En 1846, Davison fit ses débuts au *Times* avec une étude sur *Elias*, l'oratorio de Mendelssohn, qui allait être donné au festival de Birmingham ; il disposa désormais d'une grosse influence et des hommes comme Auber, Rossini, Meyerbeer surtout, ne lui ménagèrent point leurs politesses.

La partie la plus intéressante de ces souvenirs me paraît être celle qui comprend la période de 1848-1852, où se placent les différentes entreprises de Jullien et de Berlioz. Nous trouvons, chemin faisant, de nombreux détails inédits sur ce Louis-Antoine Jullien que la critique française traitait volontiers de « saltimbanque ». Chef d'orchestre à Londres depuis 1840, Jullien reprit à l'automne de 1847 le théâtre de Drury Lane ; c'est sur sa demande que Berlioz vint en Angleterre le 6 novembre 1847. Il faut savoir gré à M. Henry Davison d'avoir publié de nombreuses et suggestives lettres de Berlioz adressées au critique du *Times*. Le 21 janvier 1848, Berlioz prie Davison « de rapporter sur lui un peu de l'intérêt qu'il portait à Mendelssohn ». Le programme de son premier concert à Drury Lane comportait l'ouverture du *Carnaval Romain*, *Harold en Italie*, le premier et le second actes de la *Damnation*. Le 17 mars 1848, Berlioz écrit : « Je suis obligé de chercher à me tirer d'affaire ici comme je puis, maintenant que tout art est mort, enterré

et pourri en France ». Il se demande si le *Times* ne pourrait publier une partie de son voyage en Bohême « que les *Débats* possèdent depuis deux mois sans l'imprimer ». A la fin de juin 1848, Berlioz écrivait au rédacteur du *Musical World* une lettre d'adieu où il exprimait sa reconnaissance envers le public de Londres : « Adieu donc, vous tous qui m'avez si cordialement traité ; j'ai le cœur serré en vous quittant et je répète involontairement ces tristes et solennelles paroles du père d'Hamlet : Farewell, farewell, remember me ».

Ce sont ensuite, en mai 1849, les grands concerts de Jullien dont les tendances s'affirment populaires ; la *Pastorale*, la *Symphonie Écossaise* y alternent avec des Quadrilles. En janvier 1851, les concerts de Hullah à Saint-Martin's Hall font entendre pour la première fois des fragments de musique religieuse de Gounod ; en 1854, la Nouvelle Société philharmonique donne l'ouverture de *Tannhäuser*. Cependant Berlioz était revenu à Londres en 1851 et 1853, et continuait à entretenir de cordiales relations avec Davison. Le 8 août 1853, il écrivait : « Mon cher Davison, une place est vacante à l'Académie des Beaux-Arts par suite de la nomination d'Halévy au poste de secrétaire perpétuel. Je me suis mis sur les rangs. J'aurais des chances si j'obtenais la voix d'Auber. Il pousse Clapisson !!! Veux-tu avoir la bonté de tâcher par une lettre de décider Auber en ma faveur... » Davison refuse d'écrire et Berlioz de se reprocher sa « platitude ». — Revenu d'une tournée de concerts en Amérique, Jullien donna quelques séances au théâtre de Covent Garden, mais une fatalité s'opposait au succès de toutes ses entreprises ; le théâtre brûla avec toute sa musique le 5 mars 1856 et Jullien retourna à Paris, d'où il écrivit à Davison d'intéressantes lettres sur les concerts de Vivier et de Bottesini. En 1859, il fut arrêté et mis à Clichy pour dettes, puis relâché ; Davison s'inquiétait de son ami et ouvrait à Londres une souscription en sa faveur ; mais il était trop tard ; Jullien fut mis dans un asile d'aliénés, où il mourut le 14 mars 1860.

En 1863 et 1864, nouvelle correspondance entre Berlioz et Davison ; Berlioz écrit en février 1863 : « Je suis toujours plus ou moins malade ou tourmenté par diverses violences de ma pensée et de mon cœur... Je suis sur le point de prendre un parti pour ma partition des Troyens... Il y a trois ans qu'on me berne à l'Opéra ; et je veux entendre et voir cette grande machine musicale avant de mourir... Je ressemble à un vaisseau de guerre en feu dont l'équipage laisse le champ libre à l'incendie, attendant tranquillement l'explosion de la Sainte-Barbe... Oh ! je voudrais te voir et causer à cœur ouvert avec toi... » La dernière lettre de Berlioz est du 22 avril 1864 ; en 1869 Davison lui consacra une notice émue. — Toute la dernière partie du livre est remplie par la personnalité de Wagner dont le *Vaisseau Fantôme* fut joué à Drury Lane en 1870. En 1876, Davison se rendit à Bayreuth et fit la connaissance de Wagner à Londres en 1877 ; assez conservateur par nature, attaché par goût aux traditions classiques, il voyait se réaliser la pré-

diction que Jullien lui faisait en 1856 : « Je te dirai ce que je t'ai dit en 1842 de Meyerbeer, en 1850 de Verdi, tu mangeras du Wagner. » Au reste, cela n'empêchait point Davison de s'intéresser à la jeune école et d'encourager Sullivan. — Il mourut le 24 mars 1885.

M. Henri Davison a eu l'excellente idée de reproduire une série d'articles publiés par son père dans le *Times* et le *Musical World*. On lira avec intérêt quelques pages sur Jullien, Berlioz, Jenny Lind, Christine Nilsson, quelques réflexions pleines d'un humour fort savoureux sur les virtuoses et les professeurs exotiques. Les articles les plus caractéristiques me paraissent être ceux que Davison envoya de Bayreuth au *Times*, en août et septembre 1876 : il y dégage fort judicieusement les principes de l'esthétique wagnérienne ; en fait, il est surtout frappé de la « couleur magique » de l'orchestre du *Ring*, véritable « Kaléïdoscope ». La marche funèbre de Siegfried le transporte ; il la déclare « impressive and sublime ».

On voit que les historiens de la musique au XIXe siècle auront beaucoup à prendre dans les mémoires d'un homme de cœur et de talent qui travailla toute sa vie à former et à diriger le goût en Angleterre. De nombreux fac-simile d'autographes — lettres de Mendelssohn, Sterndale Bennett, Meyerbeer, Berlioz, Joachim — donnent au volume un intérêt très vivant. — Le portrait de Sarah Bernhardt ne me paraissait pas s'imposer ; on sent trop qu'il est placé là pour mettre en valeur une dédicace ! — Je signale enfin une inadvertance qui saute aux yeux : en septembre 1836, Sterndale Bennett écrit de Leipzig à Davison : « The party consists of Mendelssohn, David (the leader at Düsseldorf), *Stamity*, a French pianist, who is taking lessons of *Mend.* » (p. 26). Il s'agit évidemment de Stamaty. Pourquoi le sommaire du chapitre (p. 24) indique-t-il cette alliance bizarre : Mendelssohn, David and Stamitz ? Après quoi l'index — d'ailleurs fort utile — précise gravement (p. 531) : Stamitz, Johann ! Une prochaine édition fera disparaître cette erreur assez amusante.

GEORGES CUCUEL.

La Musique, par THÉOPHILE GAUTIER. 1 vol. in-16, Fasquelle, 1911.

« Le plus cher de tous les bruits » ; on doit à Gautier cette fâcheuse définition de la musique. Définition où se condensent toutes les rancunes de la poésie contre la musique. Car ces deux sœurs sont, le plus souvent, des sœurs ennemies, malgré leur fréquente collaboration dans la mélodie et l'opéra. Rien de plus naturel, au fond, que cet antagonisme : le poète *visuel*, celui dont les mots peignent des images, doit trouver pâles et vagues celles que suggèrent les notes du musicien ; en revanche le poète *verbal*, celui qui dans l'arrangement des mots, dans les combinaisons du nombre et dans la symétrie des rimes, cherche à

créer des rythmes, doit trouver ceux-ci bien pauvres et bien faibles auprès des rythmes infiniment plus nombreux, plus forts et plus souples, dont la musique est susceptible. Jamais ainsi l'équilibre ne s'établit entre la poésie et la musique; jamais, sauf dans le cas d'un poète-compositeur tel que Wagner, elles ne sont consubstantielles et adéquates l'une à l'autre. Parmi les poètes, Gautier, qui vint de la peinture à la poésie, est au premier chef un *visuel*, et à ce titre mal fait pour goûter la musique « le plus cher de tous les bruits. »

Toutefois, son métier de feuilletonniste a voulu qu'il écrivît souvent sur la musique; en attendant l'édition complète de ces feuilletons, que nous annonce M. Maurice Dreyfous, quelques-uns se trouvent réunis dans le présent volume : on les lira non sans curiosité, peut-être même, chose singulière, non sans profit. D'abord, on s'amusera de voir Gautier, dans ces pages de critique musicale, esquiver la musique : « L'espace nous manque pour détailler ces beautés » écrit-il par exemple à propos de l'*Etoile du Nord*; est-ce seulement l'espace qui lui faisait défaut ?... Ailleurs au contraire, il fait grand étalage de termes techniques : il s'émerveille des quinze *Sax-tuba* qui sonnent dans le *Juif-Errant* de Fromental Halévy ; et il ajoute : « Le plus bas de ces instruments joue une octave au-dessous de l'ophicléide, et le plus haut, qui est en *si bémol* aigu, est à l'unisson de la clarinette. » Il notera, dans le même opéra, une « brève introduction en *la mineur* », une ballade en *mi mineur*, une phrase en *ré bémol*, un chœur en *mi majeur*, un cantabile en *mi majeur*, une cavatine en *fa*, une phrase « accompagnée par le quatuor *pizzicato* et la petite harmonie », etc., etc. Et l'on soupçonne que, ce jour-là, Gautier a pris les avis d'un homme « de la partie ».

Ailleurs, on sent la gêne. Pour louer Victor Massé, François Bazin ou Ambroise Thomas, cela va encore : le répertoire courant des épithètes laudatives, bonnes à toute fin, peut suffire. Pour Berlioz et *Benvenuto Cellini*, un petit manifeste romantique et une comparaison avec Hugo, fournissent deux développements préliminaires, après quoi Gautier proclame, que « M. Berlioz exige donc plus d'attention qu'un vulgaire croque-notes dont la musique, entendue déjà sur tous les pianos et toutes les orgues du monde, s'écoute, pour ainsi dire, avec les pieds. » Mais hélas, avec quoi donc Gautier lui-même a-t-il écouté la musique de *Benvenuto* pour l'expédier en quatre lignes finales : « Tout l'ouvrage est semé de motifs travaillés avec beaucoup de soin, acccompagnés souvent de contre-sujets, d'imitations et de canons qui dénotent chez M. Berlioz une profonde science d'harmonie... »

Gautier est plus heureux lorsqu'il s'agit pour lui, non plus d'analyser la musique, mais de caractériser le rôle d'un compositeur. Son article nécrologique sur Berlioz (*Journal officiel*, 16 mars 1869 ; la *Musique*, pp. 166 et suiv.) est une belle page et judicieuse.

On en peut rapprocher celles qu'inspirent à Gautier Weber, ce

maître si justement chéri du romantisme français, et Wagner. Après une audition de *Tannhäuser* à Wiesbaden, en 1857, Gautier dénonce la fausseté de l'opinion préconçue qui, en France, représente Wagner comme « dénué volontairement de mélodie, de rythme et de carrure », comme « un hardi novateur en musique, secouant ces vieilles règles, inventant des combinaisons bizarres, essayant des efforts inattendus », comme un « *paroxyste*... poussant tout à l'extrême, outrant la violence, déchaînant, à propos de rien, l'ouragan de l'orchestre et passant comme une trombe musicale sur le parterre abasourdi. » Peut-être bien que cette idée d'un « génie compliqué et furieux, chaotique et fulgurant, mêlé de souffles, de ténèbres et de lueurs », attirait et séduisait d'avance le vieux romantique qui dormait chez Gautier, sous l'initiateur du parnassisme, mais Gautier remarque justement l'équivoque du terme « romantique », appliqué à Wagner. Pour dissiper cette équivoque, il montre avec sagacité la différence entre le romantisme français, qui « représente la liberté dans l'art, la grande révolte littéraire de 1830 » et le romantisme allemand qui implique « l'idée d'un retour au moyen âge », c'est-à-dire — pour employer une expression que Gautier n'a pas connue — une sorte de « préraphaélitisme germanique ». Assurément, Gautier fausse son idée lorsqu'il la force au point de dire que « l'auteur de *Tannhäuser*, loin de renchérir sur Weber ou Meyerbeer, a remonté délibérément dans le passé vers les sources de la musique, comme un peintre qui imiterait Van Eyck ou l'Ange de Fiesole » ; mais la distinction par lui établie, à propos de *Tannhäuser*, entre le romantisme allemand et le romantisme français n'en demeure pas moins juste. Gautier est moins heureux lorsque, après une longue analyse du poème, il borne aux lignes suivantes son avis sur la musique de *Tannhauser* : « Son orchestre [de Wagner] est plein de fugues [dont il n'y a pas une seule dans *Tannhäuser*] de contrepoints fleuris [?], de canons exécutés avec beaucoup de science. Rien n'est moins échevelé : l'air de désordre vient de l'absence du rythme carré que de parti pris le maître évite, de même qu'il s'abstient de moduler. »

Si les jugements musicaux de Gautier montrent, on le voit, quelque fantaisie avec une certaine débilité, on est plus volontiers attentif aux impressions extra-musicales — c'est son expression même — que la musique produisait sur ce poète. Ce volume d'articles fournit donc, en somme, un document assez précieux pour l'histoire post-romantique et pour quiconque veut étudier la parenté des divers arts durant cette période de notre art et de notre sensibilité.

JEAN CHANTAVOINE.

Beschreibung alter dänischer Volkstänze. I Heft. Trad. Dr AD. HERMANN. 1 vol. in-8°, Copenhague, Wilh. Hansen, 1911.

Depuis quelques années il s'est formé en Danemark une Société pour

l'étude et la reconstitution d'anciennes danses populaires ; des résultats pratiques ont déjà été obtenus dans les réunions mondaines où ces danses ont connu quelque renouveau. L'introduction traduite par le Dr Hermann accompagne un premier recueil édité par ladite société. Bel exemple que nous proposent les amateurs éclairés de Copenhague! Les titres mêmes de ces danses sont fort instructifs; d'aucuns sont empruntés à la vie des campagnards et des artisans : *Danse des Cordonniers,* aux environs de Horsens, *Danse des Tisserands* (région de Roskilde), *Danse des Chapeliers* (Nord-Seeland), *Danse des Montagnards du Nord.* Voici la *Danse des Poires* à 2/4, où le pas de galop joue un rôle important. D'autres airs se rattachent à des traditions, à des légendes danoises dont la signification nous est plus difficilement accessible. Une de ces danses s'appelle *les Sept Sauts :* c'est le titre d'un vieux vaudeville français fort usité dans le Théâtre de la Foire ; le rapprochement est d'autant plus intéressant que M. Berggreen (*Chants populaires et mélodies danoises,* p. 377) note que la même danse se retrouve en Suède, en France et en Suisse. L'influence étrangère en Danemark se révèle d'ailleurs par quelques contredanses berlinoises et françaises.

GEORGES CUCUEL.

Histoire de l'évolution de la musique en Russie, par M. IVANOW. 2 vol. in-8°, Saint-Pétersbourg, 1910-1912.

C'est la plus considérable, au point de vue matériel, des histoires générales de la musique russe, puisque les deux volumes dont elle se compose ont le premier 400 pages, le deuxième 450. M. Ivanow y a accumulé faits et idées, et je ne doute point que les documents utiles n'y abondent.

Les idées qu'y affirme M. Ivanow, par exemple, sont parfois assez surprenantes. Je ne veux point faire allusion à l'importance relative qu'il assigne aux divers compositeurs russes du XIXe siècle : je sais trop bien qu'entre une majorité du public et de la critique russe et nous il existe, sur ce point, des divergences radicales; et avant même d'ouvrir le livre de M. Ivanow, j'étais préparé à y trouver, notamment, l'hyperbolique éloge de Tchaïkowsky et la sévère critique de Moussorgsky et d'autres. Mais je ne m'attendais tout de même pas à lire que « ni dans ses romances, ni dans ses œuvres instrumentales, Balakirew, à qui l'on a voulu à tort faire une réputation de novateur, ne va plus loin que Glinka » (T. II, p. 219); que « la musique de *Boris Godounow* est à ce point monotone, qu'elle ne fait parfois aucune distinction entre Pimène et Grigory, Varlaam et Boris ou Rangoni » (*ib.* p. 109); ni à voir que M. Ivanow, après qu'il a déclaré les six symphonies de Tchaïkowsky « extrêmement intéressantes et riches de contenu », ne trouve rien à

dire de la symphonie en *si* mineur de Borodine, sinon qu'elle fut « accueillie avec sympathie » (*ib.*, p. 224).

Je ne prétends point discuter les opinions de M. Ivanow, mais me borne à en citer ces quelques spécimens — qui, je le répète, sont assez conformes à ce que plus d'un livre ou article nous ont appris sur ce qu'on pense communément — ou pensait naguère — en Russie de la musique russe.

M. Ivanow, en effet, ne fait point partie de la fraction progressiste des milieux musicaux russes d'aujourd'hui, celle qui s'enthousiasme pour M. Scriabine comme pour les œuvres posthumes, tout dernièrement mises au jour, de Moussorgsky, qui suit avec intérêt la carrière de M. Stravinsky (dont, soit dit en passant, je ne trouve point le nom dans le présent ouvrage) et marque pour les tentatives nouvelles une sympathique curiosité. Il représente au contraire l'opinion, ou plutôt le goût de la masse.

Un les principaux défauts de l'ouvrage est le manque de concision et, sinon de plan, du moins de plans. Ainsi, parlant des contemporains, M. Ivanow consacre autant de place à de simples amateurs, compositeurs de salon ou pour salons, qu'à d'autres dont la production est plus significative. Un autre, c'est que le point de vue intrinsèquement musical n'y est que sommairement abordé : à cet égard, tout se borne à quelques assertions du genre de celles que j'ai citées, ou à quelques généralités.

C'est au surplus un travail bien considérable que s'était imposé M. Ivanow, et un travail qu'il était difficile d'accomplir sans laisser quelque prise à la critique.

Dans le premier volume, ce qu'on sait des anciennes notations ecclésiastiques est bien exposé ; et le chapitre consacré aux instruments nationaux sera trouvé non moins utile. C'est là d'excellente vulgarisation.

Les illustrations, dans l'un et l'autre volume, sont assez abondantes.

M.-D. Calvocoressi.

La Résonance du Toucher et la Topographie des Pulpes, par Mme Marie Jaëll. 1 vol. in-8, avec 17 pl. h. t. librairie Félix Alcan, 1912.

Mme Marie Jaëll est une pianiste de grande expérience qui a fait sur son art des réflexions ingénieuses et subtiles. Une analyse extrêmement poussée des sensations tactiles que comporte — les supposant et les développant — le « toucher » du piano, l'a amenée à découvrir ou du moins à imaginer un *Nouvel état de conscience : la coloration des sensations tactiles*. Tel était le titre d'un précédent volume, publié par Mme Jaëll : l'auteur en transporte aujourd'hui le principe du domaine purement

tactile au domaine auditif. On sait quel rapport étroit existe entre ces deux ordres de sensations : toute audition s'accompagne chez l'homme d'une ébauche de phonation, tendant à reproduire le son entendu; c'est la survivance, chez l'adulte, de l'instinct d'imitation grâce auquel il a appris le langage. De même, chez l'instrumentiste, la lecture « muette » d'une page musicale provoque simultanément une ébauche de sensations motrices et une ébauche de sensations auditives : il joue et entend à la fois le morceau qu'il lit. Un mouvement de la main, exécuté à vide par un pianiste, suggère à celui-ci la sensation imaginaire des notes, ou au moins des accords, des intervalles et des rythmes que ce mouvement déterminerait sur les touches d'un piano. Inversement, le pianiste lorsqu'il entend jouer sur le piano un morceau quelconque, sent s'esquisser dans ses doigts les mouvements qui seraient nécessaires pour reproduire les notes qu'il entend.

Telles sont les interférences de sensations sur lesquelles Mme Jaëll fonde ses observations et ses théories. Elle y applique un principe fort juste et qui, avant d'être utilisé par elle à l'esthétique du clavier, a fait fortune, depuis quelques années, dans l'anthropométrie : c'est à savoir la délicatesse des pulpes qui terminent nos doigts et la symétrie des lignes courbes qui se dessinent sur ces petites extrémités charnues. Voilà longtemps que les psycho-physiologues ont marqué l'importance des impressions périphériques dans les sensations musculaires; Mme Jaëll a raison d'étendre ce principe aux sensations musculaires spéciales que comporte le jeu du pianiste.

Mais les développements que Mme Jaëll donne à son idée appellent des réserves. D'abord, cette « topographie des pulpes » est purement individuelle, à ce point qu'elle est considérée par l'anthropométrie comme la plus infaillible des fiches signalétiques. Elle ne se prête donc à aucune détermination générale : les graphiques établis par Mme Jaëll d'après ses propres pulpes, et selon lesquels elle aurait modifié son « toucher », ne s'appliquent qu'à elle seule. Tout autre fournirait d'autres graphiques, lesquels devraient déterminer un toucher différent. A chacun de régler son toucher d'après l'orientation individuelle de ses pulpes.

Au moins cette détermination individuelle n'est-elle pas arbitraire. En pourrait-on dire autant de la convention, en vertu de laquelle Mme Marie Jaëll associe une sensation de couleur aux sensations tactiles de chaque doigt? Nous ne sommes plus ici dans le domaine de l'étroite individualité, mais dans celui de la pure fantaisie.

Aucune corrélation naturelle et nécessaire n'existe entre le sens du toucher et celui de la vue : l'anatomie et la physiologie sont là pour le démontrer. Tout rapport établi entre l'un et l'autre ne peut être l'effet que d'une association acquise, artificielle, fondée sur des données imaginaires et arbitraires. Une « coloration » de la sensibilité manuelle, attribuant aux sensations spécifiques de chaque doigt une couleur dé-

terminée, n'a rien d'objectif : Mme Jaëll associe aux sensations tactiles de ses pouces le souvenir ou l'impression de la couleur violette ; à celle des index, la couleur rouge ; à celle des médius, la couleur jaune ; à celle des annulaires, celle du vert, à celle des petits doigts, la couleur bleue. Soit : de pareils essais de coloration sont faits, à tort, selon moi, dans certaines méthodes à l'usage des débutants, pour les lignes de la portée. Mme Jaëll applique aux doigts le même procédé ; elle nous assure que, grâce à ce procédé, grâce aux symétries de couleur qui s'établissent dans son esprit, elle a pu améliorer son toucher, augmenter l'extension de ses doigts, renforcer son sens musical, affiner son ouïe, perfectionner sa mémoire.

Loin de moi la pensée de mettre en doute les affirmations de l'auteur. Je me borne à contester l'objectivité, la généralité et la musicalité de son système. Sur son objectivité et sa généralité, je ne reviendrai pas. Cette « coloration » prétendue des sensations tactiles est un artifice et — qu'on passe le mot — un truc de métier, comparable à certains moyens mnémotechniques bons pour tel individu, nuls pour tel autre : voilà pour l'objectivité. Les détails même de cette coloration ne sont pas plus fixes, d'un individu à l'autre : admis que chacun de nous puisse attribuer ainsi une fiche colorée à chacun de ses doigts, rien ne dit que ce bariolage coïncidera avec celui de Mme Jaëll ; voilà pour la généralité.

Reste la musicalité : à plus d'un passage de sa subtile étude, Mme Jaëll semble croire que son système ne donne pas seulement la clef de sa technique pianistique, mais celle de la musique elle-même. Il paraît impossible de la suivre aussi loin : déjà Mme Jaëll semble écouter avec ses doigts de pianiste (colorés ou non), des quatuors de Beethoven, Schubert, Schumann, Debussy, qui pourtant ne sont pas des œuvres écrites pour le clavier. Pianiste, elle éprouve des sensations tactiles de pianiste en écoutant cette musique pour cordes : quiconque, sans posséder l'expérience de Mme Jaëll, manie tant soit peu le clavier, éprouve cette impression. Mais le véritable musicien, s'il ne peut s'en défendre, doit l'éprouver comme une sorte d'infirmité, comme une déformation professionnelle, au lieu d'y voir le comble de la musicalité.

Mais il y a plus ; Mme Jaëll semble attribuer à son système de coloration tactile ou de tact coloré, des vertus plus grandes encore ; elle paraît croire que les maîtres de la musique en ont eu la prescience, ou l'ont appliqué inconsciemment, comme ils appliquent, sans le vouloir, derrière les règles de l'harmonie, les lois même de l'acoustique. Ainsi, dans ou derrière une sonate de Beethoven, il y aurait tout un kaléidoscope de sensations tactiles colorées, dont la disposition aurait en soi-même un ordre et une beauté : autant chercher cet ordre et cette beauté dans les perforations des rouleaux de papier où l'on inscrit une de ces sonates pour le piano automatique.

En résumé, le dernier ouvrage de Mme Jaëll offre une contribution à

l'étude du toucher; contribution curieuse, intéressante même, par l'exaspération d'analyse — si j'ose dire — et la dislocation psychologique dont elle témoigne, mais contribution individuelle, exceptionnelle aussi, non moins par les efforts qu'elle suppose que par les résultats où elle aboutit; contribution où les pianistes et plus encore les musiciens trouveront difficilement une méthode et même une théorie.

JEAN CHANTAVOINE.

Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts, par OTTO KINKELDEY. 1 vol. in-8° de 321 pp. dont 86 de musique, Leipzig, Breitkopf, 1910.

En dépit de quelques imperfections d'ordre secondaire et d'une certaine confusion dans la rédaction, le travail de M. Kinkeldey apporte à l'histoire de la musique instrumentale une contribution capitale. Il y a, en effet, une foule de faits nouveaux dans cette thèse de doctorat de l'Université de Berlin. Elle expose le résultat de recherches effectuées pour la première fois sur un terrain presque inconnu jusqu'à ce jour, et soulève nombre de questions de la plus extrême importance. Traitant comme sujet principal des instruments à clavier, l'auteur ne peut se dispenser de toucher à la musique instrumentale en général, et le sous-titre de son livre : *Ein Betrag zur Geschichte der Instrumentalmusik* montre suffisamment à quelle préoccupation il a obéi.

C'est que la matière, peu explorée encore qu'il étudie avec une extrême minutie, offre un vaste champ aux hypothèses ; les historiens ne se sont pas fait faute d'en imaginer ; ils n'ont pas manqué d'échafauder des systèmes auxquels, le plus souvent, la connaissance objective des faits apporte un démenti très net. Déjà MM. Ritter, Krebs, Seiffert, Wasielewski, Winterfeld, Nagel, Fuller-Maitland et Barclay Squire, H. Parry, Naylor, etc., avaient abordé la question de la musique instrumentale au XVIe siècle et avaient montré qu'à côté de la musique vocale, que certains considéraient un peu comme la seule manifestation de l'art sonore de cette époque, de nombreuses compositions écrites pour des instruments, et la participation des instruments à l'exécution des pièces vocales, venaient détruire le préjugé si solidement enraciné du monopole du chant « a capella ».

L'expression d'*École du contrepoint vocal*, par laquelle on caractérisait la musique du XVIe siècle, doit être prise dans un sens large ; l'épithète trop exclusive de « vocal » ne peut être conservée qu'à la condition de ne pas viser seulement l'instrument d'exécution, c'est-à-dire la voix humaine, mais bien de s'appliquer à la texture des compositions, à leur division en parties ou « voix ».

Le livre de M. Kinkeldey débute par l'examen de sources encore inédites, les sources espagnoles que le mémoire de M. Collet inséré ici même, vient nous révéler dans toute leur ampleur. C'est, en effet, en

Espagne, qu'il faut chercher les Traités théoriques les plus anciens sur la technique instrumentale. M. Kinkeldey semble ignorer Estéban, Luis Milan, Narbaez, Mudurra, Valderravano, Pisador, etc. ; il se contente de citer Juan Bermudo et les cinq livres de sa *Declaracion de instrumentos musicales* (entre 1545 et 1555), Sancta Maria, avec son *Arte de taner fantasia* (Valladolid, 1565) qui apportent les preuves les plus décisives de l'importance prise de leur temps par l'exécution instrumentale. A côté de considérations sur le plain chant et sur la musique mesurée, Bermudo traite du jeu du clavier, soulignant de la sorte la collaboration de la pratique des instruments à celle de la voix ; il parle de l'orgue et de la *vihuela* qui consiste en une manière de harpe ou de luth ; il s'étend longuement sur la pé dagogie du clavier, sur la position de la main, sur le doigté, sur la réalisation des ornements ou *Redobles*, et donne un schéma du clavier du monochorde (p. 16). Il insiste sur l'emploi des tablatures qui raccourcissent d'un quart la graphie musicale, et donne aux débutants des conseils dont, aujourd'hui encore, nous pouvons faire notre profit.

M. Kinkeldey publie la table complète du traité théorique et pratique de Sancta Maria. Chez cet auteur, nous retrouvons la même attention pédagogique que chez Bermudo, le même souci d'apprendre aux élèves la précision du doigté, les modalités diverses d'interprétation des *Quiebros*, des ornements dont nous enregistrerons plus loin le rôle considérable et trop négligé dans les travaux historiques. Il enseigne à « pointer » les croches, un peu comme le fera plus tard Couperin, il apprend à attaquer les accords ; il insiste sur la rigidité de la mesure à laquelle les commençants doivent donner tous leurs soins, sur la connaissance parfaite des consonances et des dissonances qu'il leur importe d'acquérir, sur la mise en valeur des diverses parties, dans l'exécution. Il donne une série fort curieuse d'exemples de *Glosas* ou diminutions pour tous les intervalles diatoniques, depuis l'unisson jusqu'à l'octave (pp. 48-49).

Dans la deuxième partie de son ouvrage, Sancta-Maria traite de l'harmonie et du contrepoint, et se livre à d'intéressantes remarques concernant la conduite et le groupement des voix dans la musique à quatre parties.

De ces deux livres, il résulte, qu'au XVIe siècle, la technique et la pédagogie de l'orgue et des instruments à clavier étaient déjà fort avancées. D'après M. Kinkeldey, Bermudo et Sancta Maria résument, non seulement les usages musicaux de leurs pays, mais encore toute la pratique courante de leur temps, et leurs écrits présentent un caractère de généralité qui déborde l'Espagne. Telle est, sans doute, la raison pour laquelle l'auteur a cru devoir étudier leurs traités en tête de sa dissertation, quitte à revenir par la suite sur des points déjà examinés, ce qui ne va point sans occasionner quelque désordre.

Après ce préambule, M. Kinkeldey suit un plan dont voici les

grandes lignes : morphologie et diffusion des instruments à clavier, méthodes d'accord, enseignement de la technique, *Fantasia* et *Ricercar*, instruments à clavier dans la musique de chambre et de théâtre, partitions et premiers exemples de *Continuo*.

Nous savions déjà combien grande était la diffusion des instruments à clavier avant le XVIe siècle. A cet égard, les travaux de Buhle sur les miniatures médiévales, de Leichtentritt sur l'iconographie musicale, ceux de Riemann, de Nef, de Fiinnur Jonnsson, fournissaient un contingent considérable d'observations et de constatations nouvelles. De même, les recherches de Schubiger sur l'orgue et sur sa construction au moyen âge, éclairaient bien des points obscurs. M. Kinkeldey complète l'ensemble de ces travaux et fait voir que si l'érudition n'a pu remonter plus haut que la seconde moitié du XIVe siècle, dans l'investigation des sources, du moins, permet-elle d'affirmer qu'au XVe siècle, les instruments à clavier étaient répandus à peu près partout sous des appellations différentes. Le théoricien bolonais Ramis de Pareia (1482) en cite plusieurs, et l'allemand Virdung (1511) leur fixe, en général, une étendue de trois octaves. Cette étendue augmente au XVIe siècle, et atteint quatre octaves ; enfin, le *Melopeo* de Cérone (1613) attribue cinquante touches à l'orgue, au clavicembalo et à la régale. Les claviers espagnols se développent plus vite que les autres, surtout vers le grave où, dès le XVe siècle, ils utilisent l'*ut*, tandis que les instruments italiens, français, allemands et néerlandais ne partent que du *fa*. C'est en Allemagne que se développe le jeu du pédalier dont l'invention semble être antérieure à Bernhard (1470).

M. Kinkeldey montre que les *Singschulen* ne se cantonnaient pas dans l'enseignement du chant mais qu'elles s'attachaient encore à la technique des instruments. En réalité, chant et musique sont synonymes, et c'est cette synonymie qui a échappé aux historiens férus de musique vocale. A ce propos, l'auteur revient sur les Espagnols cités au commencement de son livre, et reprend l'étude de Bermudo et de Sancta Maria considérés comme professeurs. Il reconstitue ainsi les méthodes d'enseignement du XVIe siècle : avant d'aborder l'étude de l'instrument proprement dit, l'élève devait se familiariser avec celle des principes de la musique ; puis, on lui apprenait à réduire pour un instrument des pièces polyphoniques (Cabezon, les Allemands). La correspondance d'un jeune Nürembergeois, Cristof Kress, envoyé à Leipzig pour y étudier la musique, fournit sur la scolarité et sur les procédés de culture, d'abondants et curieux renseignements.

L'âge scolaire commençait à neuf ans et se prolongeait jusqu'à dix-huit ou dix-neuf ans, à raison d'une demi-heure de travail par jour. De même, les comptes d'un bourgeois de Nüremberg, Paul Behaim, fourmillent de documents précieux sur le prix des leçons et des instruments de musique.

Que jouaient les musiciens et comment jouaient-ils ? Ceci nous amène

à la recherche des compositions instrumentales et aux dispositifs typographiques adoptés par celles-ci. Sur les recueils de musique destinés aux instruments, M. Kinkeldey émet l'hypothèse que le *Codex* (xve siècle) de Squarcialupi (traduction italienne du flamand Wolfenbrouck, d'après Van der Straeten), constitué par un ensemble de compositions florentines du xive siècle, pourrait bien n'être qu'un recueil d'orgue, ce qui indiquerait l'existence en Italie, à cette époque, d'une école d'orgue fort développée; cette hypothèse a été contestée par MM. Schering et Johannes Wolf. En fait, les recueils d'orgue anciens sont fort rares, et leur rareté s'explique, dans une certaine mesure, par la manière dont les organistes opéraient au chœur.

La musique vocale admettait le dispositif typographique des parties séparées et placées les unes à la suite des autres. C'était sur des livres ainsi composés que devaient s'escrimer les organistes, besogne assurément fort difficile, mais que Bermudo déclare la meilleure et qu'on désignait sous le nom de jeu sur le livre. Sans doute, Bermudo dit quelques mots de dispositions plus commodes pour la lecture et assez analogues à nos partitions modernes (p. 98), et Sancta Maria facilite l'exécution de l'organiste en superposant les voix parallèlement les unes au-dessus des autres, mais, dans le plus grand nombre des cas, l'artiste qui tenait l'orgue devait se contenter du livre de chœur, habitude qui explique la longue durée nécessitée par les études musicales. et que rendait, d'ailleurs, moins pénible l'usage alors constant chez tous les musiciens, de livres imprimés en parties séparées et consécutives.

Comme conséquence de cette pratique, il faut tirer la conclusion, assez paradoxale en apparence, que la rareté des tablatures spéciales à l'orgue est en raison directe de la culture musicale. Plus grande en Italie qu'en Allemagne, cette rareté mesure la supériorité des Italiens, et sur ce point, les témoignages de Demantius et de Pratorius concordent. A remarquer que la première tablature comportant un système de deux groupes de lignes parallèles, dont chacun correspond à la partie exécutée par chaque main, se rencontre en France avec Attaingnant (1530).

Les tablatures d'orgue françaises et italiennes sont, presque sans exception, partagées par des barres de mesure et le même dispositif s'observe dans les recueils de luth toutes les fois que la mélodie vocale est notée (en caractères ordinaires) au-dessus de la tablature purement instrumentale. Mais ces barres de mesure, dont MM. Kinkeldey et Leichtentritt ont éclairé l'origine et qui contristent tant les moralistes de la musique et les jansénistes du rythme, ne devaient point s'interpréter dans le sens du *temps fort* des solfèges, car nous voyons Sancta Maria s'élever énergiquement contre une pareille hérésie.

D'une manière générale, les partitions manquent au xvie siècle ; si les compositeurs en faisaient, ils les réservaient à leur usage personnel et ne les confiaient point à l'impression. Étant donné qu'on demandait

à l'organiste de jouer à première vue sur les parties séparées du livre de chœur, le compositeur pouvait bien, dans le silence du cabinet, écrire son œuvre sans passer par l'intermédiaire de la partition. Dans sa *Declaracion*, l'Espagnol Bermudo qualifie celle-ci de procédé barbare (p. 188).

Et pourtant, çà et là, dès le XVIe siècle, on enregistre des tentatives de partitions. M. Kinkeldey cite un manuscrit de la bibliothèque de Berlin où il est question de semblables dispositifs, et où des exemples de musique se trouvent mis en partition. La *Musica instrumentalis deudsch* d'Agricola (1528) présente un autre spécimen de partition, sous les espèces d'un système de dix lignes parallèles.

Une observation très importante, s'impose au sujet de ces premières partitions : c'est le fait que la *Basse* s'y trouve placée immédiatement au-dessous du *Discant ;* on voit ainsi poindre l'idée, encore lointaine, de la *Basse générale*, car l'organiste, en raison de la disposition que nous indiquons, est obligé de porter surtout son intention sur le *Discant* et la *Basse*, de préférence aux autres voix ; de sorte que, par là, se révèlent les causes d'apparence souvent insignifiante, qui déterminent l'évolution d'une pratique technique.

M. Kinkeldey cite un certain nombre de partitions italiennes et allemandes, et découvre, vers la fin du XVIe siècle, les premières applications de la *Basse continue*, dont la préhistoire doit s'étudier surtout en sol italien, et dont l'usage se justifiait par la complication des parties, par l'augmentation de leur nombre, et par les difficultés de lecture qui en résultaient pour l'instrumentiste chargé de l'accompagnement. Ajoutons que celui-ci, nous le savons par les travaux de M. Quittard, devait très fréquemment remplacer sur son instrument les voix qui manquaient dans l'ensemble vocal. Si l'on considère, en outre, que les partitions coûtaient cher à établir, on sera porté à admettre, avec M. Kinkeldey, que les joueurs d'orgue et de clavecin se trouvaient amenés à chercher un système simplificateur, à adopter un guide plus sûr que la voix de *Basse* assujettie à des intermittences, à des pauses, et par suite, insuffisante à représenter l'harmonie des autres voix ; d'où la nécessité d'une partie *continue*, d'un *Continuo* (pp. 195, 196).

Le Vénitien Giacomo Vincenti et les Milanais Tini et Besozzi donnèrent, dans les dernières années du XVIe siècle, une vive impulsion à la pratique de la basse continue. En 1594, apparaît la première basse d'orgue imprimée ; puis, ce sont les basses d'orgue de Croce, Lucretio Quintiani, Gallus, Bassano et Victoria. Enfin Agostino Agazzari, au commencement du XVIIe siècle, consacre un traité à la basse continue dont le chiffrage, qui consiste, somme toute, en une tablature, était nul à l'origine, précisément parce que les organistes ne s'écartaient pas encore complètement du système du jeu sur le livre.

Ces quelques considérations suffiraient à montrer l'intérêt qui s'attache à l'ouvrage de M. Kinkeldey. Mais il est d'autres points

sur lesquels il semble indispensable d'attirer l'attention. Nous voulons parler de l'emploi des ornements, et de la composition des orchestres.

Des ornements, on peut distinguer deux espèces essentielles : ceux qui s'apparentent au trille, et ceux qui consistent en figurations contrapontiques. Parfois, ils se représentent par des signes, sur la réalisation desquels les auteurs gardent malheureusement un mutisme trop fréquent. Cependant, quelques descriptions et explications sont fournies par Kotter et par Bucher. Cabezon parle des *Quiebros* et Ammerbach des *Mordants*. Tous ces ornements jouent dans l'exécution instrumentale du XVIe siècle un rôle considérable, si considérable même que d'aucuns s'en offusquent et, tel Vicentino, blâment vertement les abus de l'ornementation que, de son côté, Bermudo qualifie d'effronterie (p. 119). Alors que les auteurs allemands se préoccupent peu de la théorie des ornements, les Italiens en exposent assez clairement la pratique, avec Diruta, Gabrieli et Merulo. On conçoit que la technique ornementale, qui revêtait un caractère d'improvisation, ne pouvait se passer d'un minimum de règles; de fausses relations harmoniques pouvaient naître, par exemple, du remplissage des intervalles mélodiques. Aussi, certains compositeurs, dans le but de mettre un frein à la fantaisie des interprètes, prenaient-ils soin d'écrire, complètement, de *réaliser* les ornements : tel est le cas de Merulo dans ses *Canzoni alla francese;* toutefois, de semblables précautions n'enchaînaient nullement la liberté des instrumentistes qui, selon Sancta Maria et les Espagnols, devaient faire montre de « goût » et étalage, de « manières ». Un grand nombre de ces dernières, les « manières lombardes » notamment, dont Spitta fait remonter l'emploi à Vivaldi, peuvent se prévaloir d'une origine beaucoup plus ancienne.

Si l'usage chronique des ornements caractérise fortement l'exécution instrumentale du XVIe siècle, la composition des groupements d'instruments à cette époque nous montre le souci de coloris, de brillant, d'association de timbres qui animait alors les compositeurs. On se fait une très fausse idée de la sonorité des pièces de l'*Ecole du contrepoint vocal*, en entendant les restitutions si ternes et si éloignées de toute vraisemblance historique qu'en donnent la plupart des concerts consacrés à la musique ancienne. Pour s'en convaincre, il suffit de parcourir les listes d'instruments employés dans la musique de chambre et dans la musique de théâtre, que publie M. Kinkeldey, d'après un ensemble de sources non encore utilisées. Ces sources consistent en documents qui ne se présentent point avec un caractère spécifiquement musical, tels que comptes, correspondances, descriptions de fêtes et d'entrées de souverains, inventaires de cours princières, etc. On sait le parti qu'on a tiré en France de l'exploitation de ces sortes de sources, et M. Henry Prunières en a donné un brillant exemple dans l'*Année musicale* de 1911. Les inventaires des chapelles d'Isabelle et de Philippe II d'Espagne, ceux

de la maison royale d'Angleterre, d'Henri VIII à Charles Ier, le livre de Castiglione sur le *Courtisan* (1528), le *Dialogo* de Bottrigaro (1579), les travaux de Solerti et d'Ancona, les *Discours*, les *Diaires*, etc., apportent une foule de renseignements précis sur le rôle des orchestres et sur leur composition. Que nous sommes loin de la sonorité grise et anémique du « quatuor de violes » dont les concerts d'instruments anciens abusent vraiment un peu trop, avec des orchestres comme ceux de Cini et de Striggio, orchestres dont les basses sont puissamment renforcées, et où les instruments à vent jettent l'éclat de leur coloris! Cini emploie 4 gravicembali, 2 luths, 4 violes, qu'il associe à 2 trombones, à 3 flûtes et à un cornet. Dans l'accompagnement des voix, les instruments de cuivre jouent souvent un rôle prépondérant, témoin cet intermède de Luca Bati, où une voix de contralto s'entoure de 4 trombones, de cornets, d'*un seul violon*, de l'orgue et des grands luths, témoin encore le chœur de voix d'hommes que Buonavita fait chanter à Pise en 1588, et qu'il soutient de 2 gravicembali, d'un orgue, de 4 luths, de 4 trombones et de 4 cornets. Il est même des cas où l'orchestre d'accompagnement ne comporte que des instruments à vent; on voit, par exemple, Bientina diriger le groupement suivant : un chœur de 52 chanteurs, 6 trombones, 4 cornets et un orgue. D'une façon générale, les orchestres du XVIe siècle se composent d'instruments à cordes frappées ou pincées et d'instruments à vent, auxquels s'adjoignent des violes, malgré que celles-ci soient infiniment moins goûtées que les luths, les flûtes, les trombones et les cornets. On peut s'en convaincre en étudiant la musique de la Chambre de François Ier en France. M. Prunières a fait voir que ce corps de musique comprenait trois catégories, les luthistes, les chantres et organistes, enfin les joueurs d'instruments parmi lesquels les joueurs de viole et de harpe cèdent le pas aux joueurs de flûte, de fifre, de hautbois, de cornet et de trompette. Dans la « musique de table » même prépondérance des « instruments à vent » : sur huit pièces jouées à Munich, en 1568, pendant les noces de Guillaume de Bavière, quatre n'utilisent que des cornets, tambours et flûtes, et deux laissent aux instruments à vent une majorité écrasante. Il convient donc, si l'on tient à restituer les pièces de musique ancienne d'une façon qui ne soit pas absolument fantaisiste, de prendre garde à ce que nous appellerons le préjugé des violes, et encore plus à celui du « chœur à capella ».

La même observation, que confirme du reste l'iconographie, s'applique à la musique d'église. La *Psalmodia vespertina* de Pictorius (1594) s'accompagne d'une flûte traversière, de 2 clarines, de 2 trombones, d'un luth, d'un clavecin, et seulement de 2 violes.

L'ouvrage de M. Kinkeldey se termine par une copieuse annexe de musique où figurent des pièces inédites de Bermudo, Sancta Maria, etc. ainsi qu'une très curieuse *toccata* d'orgue d'Annibale Padoano. Ce livre, dont l'érudition intense s'associe à la plus extrême prudence scienti-

fique, constitue sans contredit l'une des plus remarquables contributions à la musique ancienne qui aient paru dans ces dernières années.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

Drei musikalische Biedermänner : Ignaz Holzbauer, Karl Ditters von Dittersdorff, Michael Haydn, par KARL MARIA KLOB. 1 vol. in-8°. H. Kerler, Ulm, 1911.

Ce livre, d'un ton extrêmement sympathique, se propose de mieux nous faire connaître trois hommes de bien qui furent en même temps de remarquables musiciens; l'auteur n'a pas écrit « pour les musicologues, mais pour les amis de la musique », en quoi il a certainement dépassé son but, puisque les uns et les autres y trouveront plaisir et profit. Pour son étude sur Holzbauer, M. Klob a utilisé les documents fournis par les *Denkmäler* ; il étudie fort attentivement le drame lyrique *Gunther von Schwarzburg* au point de vue de l'action, des caractères, de la musique (Regrettons, ici une fois pour toutes, que l'absence complète d'exemples musicaux rende plus difficile la lecture de certaines pages). M. K. voit avec raison dans *Günther*, en dépit des influences italiennes, l'ancêtre de l'opéra allemand (1777). L'humour n'y apparaît point; tout y est au contraire grave, pathétique, ainsi qu'il convient à un sujet héroïque, pris dans l'histoire de l'Allemagne au XIVe siècle.

Vient ensuite le récit de la vie errante de Ditters ; M. K. donne quelques détails sur le titre de noblesse qui lui fut conféré le 3 juin 1773 ; les démarches et paperasses coûtèrent au nouveau chevalier la somme de 655 florins 20 kreutzer. Ditters est au XVIIIe siècle un des créateurs de la musique à programme avec ses *Symphonies d'après les métamorphoses d'Ovide* et son divertissement qui porte ce titre ambitieux : *Le combat des passions humaines*. Dans son *Almanach musical* de 1789, Forkel l'accusait déjà d'abaisser le niveau de l'art, en faisant jouer à Vienne sa « transformation des paysans lyciens en grenouilles ». Il conviendra quelque jour d'étudier les origines de la symphonie à programme en France ; pour l'instant on parle beaucoup en Allemagne de la musique que Léopold Mozart écrivit dans ce genre (*Musique chinoise, Noce de village, Promenade en traîneau* 1755). Parmi les opéras-comiques de Ditters, le plus important est *Doktor und Apotheker* (1787), sur un livret de Gottlieb Stephan, qui fut collaborateur de Mozart pour l'*Enlèvement au Sérail* (Ms. à la Bibl. der Musikfr. à Vienne, libretto publié dans la coll. Reclam.; réduction pour piano dans la coll. Kleinmichel). Richard Wagner distinguait avec raison quatre « soirées » essentielles dans l'évolution de l'opéra-comique allemand : *La chasse*, de Hiller ; *Docteur et Pharmacien*, de Ditters ; *Czar et charpentier*, de Lortzing, enfin les *Maîtres Chanteurs*. La seconde pièce à succès de Ditters fut : *Hieronymus Knicker*, dont l'action se déroule également dans la société bour-

geoise à Vienne. Ainsi, dès 1786, Ditters affichait des tendances réalistes et s'efforçait, dans les sujets comme dans le style, d'affranchir l'opéra allemand des influences étrangères.

Jean-Michel Haydn, frère de l'auteur de la *Création*, fut à Salzbourg, en 1797, le professeur du jeune Weber ; il a laissé des messes, des chants d'église allemands qui prirent vite un caractère populaire. M. K. signale l'analogie que présente le finale d'une symphonie de Haydn en *ut* majeur (*Denkmäler in österreich*, XIV, 2) avec le fugato du finale de la symphonie « Jupiter » de Mozart; M. Haydn a terminé sa symphonie le 28 septembre 1784 et Mozart la sienne le 19 février 1788.

L'ouvrage de M. Klob est donc un livre tout à fait vivant, et c'est là, à mes yeux, une qualité essentielle; le souci de vulgarisation s'y associe fort bien avec une documentation sérieuse et la figure de ses « Biedermänner » en ressort avec netteté. Je souhaite qu'il nous donne encore de pareilles synthèses.

GEORGES CUCUEL.

Geschichte des Neuen deutschen Liedes, par HERMANN KRETZSCHMAR. *I. Teil: von Albert bis Zelter*, 1 vol. in-8° (*Kleine Handbücher der Musikgeschichte herausgg. von H. Kretzschmar*, IV, 1). Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1911.

Voici la première partie d'un ouvrage considérable qui étudiera l'évolution du Lied en Allemagne depuis le commencement du XIXe siècle. M. K., dont nous avons souvent apprécié l'information sûre et la science précise, a su en faire un livre extrêmement séduisant. La personne et les œuvres des principaux compositeurs de Lieder y sont présentées sous forme de synthèses lumineuses, expressives, où l'auteur s'efforce toujours de dégager l'élément nouveau, moderne, utile; de très nombreux exemples de musique viennent illustrer ces pages substantielles; je me permets de regretter que la présentation en soit un peu compacte et que par exemple les titres des recueils musicaux et les noms d'auteurs ne sautent pas toujours aux yeux, ainsi qu'il conviendrait dans un ouvrage dont la consultation va devenir indispensable; au reste, M. Kretzschmar n'est coupable en rien de ces imperfections qui appartiennent à toute la collection dont son histoire du Lied fait partie; les publications musicographiques se sont tellement multipliées depuis dix ans qu'aujourd'hui nous avons le droit de choisir et le devoir d'être difficiles.

Les premières pages (où se fait sentir l'absence d'une introduction et d'une défintion du Lied) s'ouvrent sur le début du XVIIe siècle ; M. K. étudie les éléments nouveaux qu'apporte au Lied la *Nuove Musiche* de Giulio Caccini ; jusqu'à cette époque l'Allemagne a connu le Lied à plusieurs voix ; entre 1620 et 1680, s'établit le Lied à une voix où l'on note

une influence de la monodie italienne, toujours combattue par la tradition populaire. C'est ainsi que dans les recueils d'Heinrich Albert l'inspiration vient tantôt du choral d'église, tantôt des chœurs populaires, tantôt des Arias italiens. Nous assistons ensuite au développement de plusieurs écoles dont les centres sont à Königsberg, à Hambourg et en Saxe. A la fin du XVIIe siècle, le Lied subit une grave décadence; le mot même de Lied est parfois remplacé par celui d'Air; l'invasion de l'opéra italien porte au genre un dernier coup. Pourtant l'Allemagne du Sud montre une sève plus vigoureuse; d'intéressantes collections y révèlent une tradition populaire toujours vivace; dans l'ensemble, le Lied profane s'inspire surtout du style de la danse.

C'est sous l'influence religieuse que le Lied allemand connut son renouveau au début du XVIIIe siècle; bientôt la musique de table y vint jouer un rôle important. M. K. consacre avec raison une longue étude au recueil intitulé *Augsburger Tafelkonfekt*, publié en 1737 et 1746 par le bénédictin Valentin Rathgeber (1682-1750). C'est une collection extrêmement riche qui réunit aux rythmes de danses (Tanzlieder) des chœurs traités dans le style le plus bouffon et où triomphe le *Quodlibet*, si goûté au XVIe et au XVIIe siècle. On sait que ce genre de plaisanterie musicale consiste dans la juxtaposition simultanée de plusieurs mélodies différentes; les Italiens l'appellent *mistichanza* et les Anglais *Dutch Chorus*; J.-S. Bach goûtait fort ce divertissement, pratiqué tantôt dans le style vocal, tantôt dans le style instrumental et dont on retrouvera des exemples jusque dans les poèmes symphoniques de Richard Strauss (*Till Eulenspiegel*). Vers 1760, ce genre est encore cultivé par Herbing dans ses *Musikalische Belustigungen*.

Au milieu du XVIIIe siècle, l'école de Berlin réunit les noms de Ph.-Em. Bach, de Graun, de J.-A. Hiller. Bientôt les grands poètes vont entrer en scène; en 1780 Gluck donne ses Odes et Lieder de Klopstock, qui semblent annoncer les admirables poèmes de Wagner : *Rêves*, *Études pour Tristan*, etc.. Voici les sérénades de Neefe dont M. K. cite des motifs fort séduisants, voici les chœurs de J.-A.-P. Schultz, chantre du printemps et du mois de mai, les poésies de Gœthe mises en musique par Reichardt, enfin les Lieder de Karl Zelter, maître de Mendelssohn et directeur de l'Académie de chant de Berlin. La franchise, la gaieté sereine de ce style berlinois se retrouvent dans les opéras, de Gluck à Lortzing, en passant par Mozart et Weber, dans la musique de Carl Lœwe, de Mendelssohn, et jusque dans l'*Ode à la Joie* de la 9e symphonie. A côté de Berlin, des villes comme Hambourg, Breslau, Leipzig, Dresde, Weimar sont des centres d'activité musicale; mais l'école la plus importante est dans l'Allemagne du Sud, en Souabe, avec les rhapsodies de Schubart, les célèbres ballades de Zumsteeg, précurseur direct de Schubert (*Lenore*, 1797; *Ritter Toggenburg*, 1797; *Elwin*, 1801).

Cette revue trop rapide nous amène au seuil du XIXe siècle et nous attendons avec impatience le prochain volume de M. K.; de son étude

se dégage l'impression très nette que le Lied n'est pas musique pure, mais qu'au contraire la poésie y joue un rôle essentiel et déterminant ; plus avisés que les musiciens français, les Allemands s'attachent aux œuvres des plus grands poètes.

Avant de quitter ce livre, je voudrais faire ressortir quelques indications données par M. Kretzschmar sur un point qui doit nous tenir à cœur : l'influence de la chanson française sur le Lied allemand. Au début du XVIIe siècle, dit l'auteur, le lied français à une voix apparaît sous forme de Romances, de Chansons à boire et de Couplets politiques avec refrain ; le terme de Romance me paraît un peu prématuré ; quant aux couplets, il convenait de les désigner sous leur vrai nom de Vaudevilles. La chanson française sert souvent d'intermédiaire entre les airs italiens et les Lieder allemands ; à la fin du XVIe siècle l'opéra français exerce son influence sur des recueils comme celui de Johann Pezel (*Schöne lustige anmuthige neue Arien*). En 1678, Johann Grob publie à Bâle sa *Dichterische Versuchsgabe* qui contient des vers pour être chantés « à la manière française » ; les cantates, comme celles de J. Sig. Kusser, accusent souvent des tendances du même genre.

Mais c'est au début du XVIIIe siècle, dans l'école de Leipzig, que la chanson française joue le rôle le plus important ; on connaît la part de nos airs populaires dans les œuvres de Händel et de J.-S. Bach ; Telemann écrit dans le goût français son *Choregraphisches Tanzdivertissement ;* l'ouverture à la française a conquis l'Europe et inspiré les suites instrumentales des Fischer et des Muffat. Parmi les airs de danse importés en Allemagne, M. K. signale les *Murkys* (Mourcquien), pièces pour clavecin, d'une allure vive et gaie, avec une basse en accords brisés. — Quant aux chansons françaises, elles se retrouvent jusque dans les *Collegia Musica* des étudiants (*Musikalische Rüstkammer*, 1719), mais le recueil qui a le plus contribué à les répandre, est la *Singende Muse an der Pleisse*, de Sperontes (4 suites, Leipzig, 1736, 1742, 1743, 1745). — De toutes ces observations, M. K. tire cette conclusion précise que, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, le Lied allemand reste « l'esclave » de la chanson française (p. 195). Le *Liederbuch* de Margarete von Holleben (1740 à 1792, bibl. de Weimar) renferme dans sa première partie 200 numéros, dont 73 chansons françaises, 1 italienne et 1 anglaise. Cette servitude est surtout sensible dans les goûts musicaux de la noblesse allemande, nourrie de littérature française. En 1752 l'avocat Krause publie un livre sur la Poésie musicale, dont la préface, citée par M. K., contient le curieux dithyrambe suivant :

« Les Français ont accordé plus d'attention que nous à la mélodie de leurs Lieder, et en fait, ils ont composé beaucoup de ces Lieder avec tant de facilité et de naturel que le pays tout entier s'est rempli de musique et d'harmonie. C'est un beau spectacle pour un citoyen du monde impartial et pour un ami de l'humanité de voir un paysan français, ses raisins ou ses oignons à la main, qui chante avec un air

de gaieté et de bonheur; de voir comment les citadins dans les villes chassent les soucis de leur table avec une petite chanson, comment les personnes de la bonne société, les dames d'éducation raffinée et les hommes de grand talent, charment avec des Lieder leurs réunions et leurs promenades et mêlent aux repas les plaisanteries et les chants.

« Nous autres Allemands, nous étudions maintenant la musique partout : cependant dans beaucoup de grandes villes on ne veut entendre que des airs d'opéras. Mais on ne trouve pas dans ces airs ce chant qui s'exprime sous la forme d'un Lied spirituel et léger, capable de convenir à toutes les bouches sans effort et de se passer de clavecin ou de tout autre accompagnement. Que les compositeurs allemands se mettent à composer leurs Lieder en chantant, sans se servir du clavecin, sans penser que la basse doit encore s'y ajouter; alors le goût du chant deviendra bientôt général dans toute notre nation et introduira partout le plaisir et la joie (p. 235). »

Il est piquant de remarquer que Krause parle de la musique française en 1752, comme on aurait parlé de la musique allemande en 1852 ; Krause est un admirateur exclusif des vaudevilles et fort heureusement pour elle, l'école de Berlin ne suivit point son programme. A la fin du siècle on note une nouvelle influence : celle de Grétry, de Monsigny et des maîtres de l'opéra-comique français ; on sait ce que Beethoven lui-même leur dut dans sa jeunesse.

M. Kretzschmar n'a donc pas travaillé dans un domaine restreint ; il a jeté les yeux sur tous les horizons et l'on pourrait relever des aperçus aussi intéressants sur l'influence italienne et anglaise en Allemagne. De tout cela ressort un fait incontestable : c'est que nous avons besoin d'une étude sur le Vaudeville français et son influence à l'étranger. Ses timbres jouent un rôle essentiel dans la constitution de l'opéra-comique de tous les pays et leur action s'exerce sur le Lied allemand pendant plus d'un siècle. De 1680 à 1753 le Vaudeville est peut-être, sous ses aspects divers, la forme de musique vocale la plus cultivée ; il y a beaucoup à dire tant sur ses origines que sur sa disparition dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.

On voit que le beau livre de M. Kretzschenar prête à de multiples considérations, ce qui ne l'mpêche point de garder un attrait incontestable. A travers ses pages s'évoquent la figure changeante du Lied, la mélancolie ou l'allégresse des générations disparues ; si l'auteur a toujours su puiser aux sources les plus vives, admirons qu'un peu de leur fraîcheur et de leur transparence soit parvenu jusqu'à nous.

GEORGES CUCUEL.

Peasant songs of Great Russia, *as they are in the folk's harmonisation*, collected and transcribed from phonograms by Eugénie Lineff. Second series. Moscou, 1912.

Dès la publication, il y a quelques années, du premier volume, le recueil de chants populaires de Mme Lineff s'est classé parmi les meilleurs d'entre ceux qui nous font connaître le folklore russe, non seulement pour l'excellence des textes musicaux qu'il contient, mais aussi pour l'intérêt ethnographique et technique des introductions ou commentaires. Ainsi qu'elle l'avait fait pour le premier volume, Mme Lineff publie aujourd'hui le second avec l'adjonction d'une traduction anglaise qui le rend plus accessible à la majorité du public européen.

Il est consacré aux chansons de Novgorod, dont il contient vingt-quatre spécimens complets (pour la plupart, à trois voix ou à deux). L'étude comparée de diverses versions d'une même mélodie s'y avère particulièrement instructive.

M.-D. Calvocoressi.

Musikalische Formenlehre, von Hugo Leichtentritt. (*Handbücher der Musiklehre, hrsg. von Xaver Scharwenka*, Band VIII). 1 vol. in-8°, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1911.

La collection à laquelle appartient ce volume a été entreprise à l'instigation de « l'Union musicale pédagogique » (Musikpädagogischer Verband), qui se propose pour but le relèvement du professorat, tombé fort bas, en Allemagne comme ailleurs, par suite de la libre intrusion des incapables. Après que le remède habituel des examens et des diplômes eût été préconisé, l'utilité apparut d'une série homogène d'ouvrages dans lesquels on s'efforcerait d'apprendre la musique à ceux qui font métier de l'enseigner, et de fournir aux élèves studieux les moyens de s'instruire eux-mêmes de ce que trop souvent leurs maîtres ignorent.

C'est à l'un des meilleurs représentants de la jeune génération des musicologues allemands qu'a été confiée la rédaction du volume consacré aux *formes* artistiques, et déjà le choix des exemples notés suffit à y déceler la main experte d'un historien qui puise dans la littérature de toutes les époques et de presque toutes les écoles. On le voit, par exemple, dans le chapitre relatif à la *Variation*, indiquer rapidement, (comme les proportions du volume l'exigent) mais clairement, l'origine du genre dans le chant grégorien, et son adaptation aux instruments dans la musique de luth et de clavecin, s'étendre, avec de nombreuses citations, sur l'œuvre de Beethoven, et terminer par une liste de

« modèles à étudier » qui va du *Fitzwilliam Virginal Book* aux Variations de Dukas sur un thème de Rameau, et aux Variations pour orchestre, de Edward Elgar. A ce propos et plus encore dans le paragraphe du chapitre sur la *Sonate*, qui fait allusion à la forme cyclique, et aux productions de César Franck et de Debussy, on aimerait rencontrer au moins les titres des grandes compositions de d'Indy, dont une ligne de la page 98 mentionne uniquement la *Suite* dans le style ancien.

La destination du volume obligeait évidemment l'auteur à s'occuper spécialement des formes instrumentales et à les étudier surtout dans la musique de piano. Il n'a pas omis cependant les formes vocales, qu'il passe brièvement en revue dans son dernier chapitre. Un peu trop brièvement, dira-t-on ; car dans cette phrase : « vis-à-vis le *lied*, la *chanson*, la *villanelle* et la *frottole*, le *madrigal* représente l'art le plus raffiné », etc., phrase précédée et suivie de citations notées de lieder, de quolibets et de madrigaux allemands et italiens, il sera permis de trouver que la *chanson* française, sous tous ses aspects, est cavalièrement étranglée.

Mais la diversité des *formes* est infinie, et il suffit que par l'examen des principales d'entre elles l'auteur ait, en parfaite connaissance de cause, très sûrement engagé ses lecteurs sur le chemin des analyses et des études personnelles.

M. Brenet.

A Catalogue of one hundred works illustrating the history of music printing from the fifteenth to the end of the seventeenth century in the library of Alfred Henry Littleton (Master of Musicians Company, 1910-1911). Printed by Novello and Co., Ltd., London, 1911, in-4.

Ce catalogue d'ouvrages rares choisis dans une collection particulière pour figurer à l'exposition musicale de Londres en 1904, offre aux bibliophiles et aux historiens de la musique quelques renseignements très précieux, accompagnés de douze fac-similés du plus haut intérêt. On y trouve la reproduction de l'exemple musical qui orne une page du livre de Jean Gerson, *Collectorium super Magnificat*, imprimé en 1473, à Esslingen, par Conrad Fyner, et qui est le plus ancien spécimen connu de notation imprimée; le fac-similé d'une page de la *Grammatica brevis*, de Franciscus Niger, publiée à Venise, en 1480, dans laquelle les notes musicales sont imprimées en caractères mobiles, mais sans *portée*, avec clefs et variations de hauteur dans leurs positions sur des lignes imaginaires, qu'en d'autres exemplaires on traçait à la main; le fac-similé d'un fragment de la traduction anglaise du *Policronicon* de Ranulph Higden, dans l'édition de Wynkin de Worde, qui imprimait à Westminster en 1495 et qui, ayant à reproduire un exemple noté, calli-

graphié dans l'édition précédente (1482), se tirait adroitement d'affaire en disposant en sens divers les *tirets* et les *blocs* ordinaires de la typographie. Les ouvrages d'impression française figurant dans ce *Catalogue* sont un Missel Romain, de l'atelier de Mathias Hus, à Lyon, 1485; le *Quart livre* des chansons à trois parties de Claude Gervaise, imprimé par Attaingnant, à Paris, en 1550; les *Pseaumes de David*, de Pierre Davantes, Lyon, 1560, avec un fac-simile de sa double notation, musicale et chiffrée; et les *Airs* mis en tablature de luth par Gabriel Bataille, imprimés chez Pierre Ballard, à Paris, en 1612-1622.

L'élégante exécution typographique de ce catalogue est digne des bibliophiles auxquels il s'adresse.

M. Brenet.

La Sonate pathétique de L. Van Beethoven (op. 13), édition rythmée et annotée par Mathis Lussy (œuvre posthume); un vol in-4°, Paris, Costallat, 1912.

Cet ouvrage a été rédigé par M. H. Dechevrens, d'après les notes de Mathis Lussy.

Une première partie, intitulée *Grammaire de l'Exécution musicale*, étudie avec une généralité trop rapide pour être intéressante les *Faits et les lois en musique*; elle est suivie de considérations, également générales, sur la *Ponctuation et l'accentuation musicales*. Ensutie seulement (p. 81) arrive l'étude spéciale de la *sonate pathétique*.

M. Lussy en a cherché le « sujet » et croit l'avoir trouvé : « La pensée dont s'est inspiré Beethoven c'est le dialogue, c'est la lutte entre un malheureux, innocent ou coupable, on ne sait, qui se plaint, gémit et pleure sur son sort et le Destin, l'implacable Fatalité qui lui crie : « Malheureux ! à qui la faute, sinon à toi seul ? Pourquoi t'es-tu rendu coupable, pourquoi n'est-tu qu'un criminel ? »

Et Mathis Lussy — selon M. Dechevrens — continue : « Où donc Beethoven a-t-il puisé cette idée ? Est-ce chez Sophocle, Eschyle-Euripide que le Maître a puisé l'élément tragique de son œuvre ? Nous l'ignorons. Mais quoi qu'il en soit, qu'on se pénètre de cette pensée, et l'œuvre tout entière... deviendra aisément intelligible à l'esprit et au sentiment du musicien qui la veut exécuter. »

Ces fantaisies littéraires ne conduisent Mathis Lussy qu'à une audacieuse et singulière dislocation de l'œuvre.

Dès le *grave* de l'introduction, la mesure (C) indiquée par Beethoven lui semble « fautive » : l'unité du temps est, à son idée, non point la noire, mais la croche. Il conserve néanmoins le C.

De même, à l'armure de l'*allegro di molto*, le C barré mis par Beethoven, l'inquiète : il voudrait le remplacer par un 4/2. Dès lors, comme après l'intervention de la petite fable imaginée plus haut : « le tapotage

disparaît, tout devient clair, intelligible... Donc corrigeons hardiment Beethoven. »

C'est ce que, dès que l'*adagio cantabile*, Mathis Lussy n'hésite plus à faire ; il transcrit en ₵ le 2/4 de Beethoven.

En revanche le ₵ du *rondo* final devient avec lui un 2/4.

Les conseils d'interprétation donnés dans l'ouvrage, et les indications dynamiques portées sur le supplément musical (la *Sonate pathétique* récrite par Mathis Lussy) sont à l'avenant.

Il serait vain d'insister...

JEAN CHANTAVOINE.

Musiques d'autrefois et d'aujourd'hui, par JEAN MARNOLD. Paris, Dorbon aîné.

Sous ce titre, M. Jean Marnold a réuni un certain nombre des brillantes et substantielles chroniques écrites par lui, pour le *Mercure de France*, de 1902 jusqu'à ce jour.

On ne peut suivre le mouvement musical contemporain d'un pas plus alerte que ne fait M. Jean Marnold. L'indépendance et la spontanéité de son goût s'autorisent d'une érudition peu commune, que l'on devine seulement, — mais à coup sûr — car M. Marnold ni ne s'en encombre, ni ne nous en assomme. L'originalité de l'auteur paraît justement consister en ceci, que la science théorique et historique de l'art musical n'a point altéré, chez lui, la fraîcheur de la sensibilité : nul mieux que lui ne sait sentir la beauté actuelle d'une œuvre ancienne, ni discerner, semble-t-il, dans une œuvre nouvelle, ce que celle-ci peut, dès le principe, contenir d'historique. Les études de M. Marnold sur *Pélléas et Mélisande* d'une part, sur Monteverde d'autre part, en portent témoignage.

Ses jugements francs, motivés et solides, M. Jean Marnold les présente volontiers sous une forme d'ironie batailleuse et narquoise ; il les bariole de néologismes cocasses, les assaisonne d'expressions qui rappellent le feu « Chat Noir » ou les propos « calibanesques » de M. Emile Bergerat. Il leur donne ainsi un déguisement de paradoxe, auquel bien des gens, sans doute, se tromperont. Peut-être l'auteur pourrait-il éviter d'exposer ses lecteurs à cette méprise... Avertissons-les du moins de n'y pas tomber.

J. CH.

Catalogue des Imprimés de Musique des XVIe et XVIIe siècles de la Bibliothèque de l'Université royale d'Upsala, par RAFAEL MITJANA. T. I. *Musique religieuse*, 1 vol. grand in-8° de XIV-502 pp. en 2 colonnes (chaque colonne est numérotée comme une page). Upsala 1911.

Un diplomate bibliographe et qui plus est musicologue ! Voilà qui ne

se rencontre pas tous les jours, et voilà pourtant ce que nous trouvons chez M. Mitjana qui a mis à profit les loisirs que lui laissaient la « carrière » et sa métaphysique protocolaire, pendant son séjour à Stockholm, pour mener à bien l'établissement du catalogue d'une des plus riches bibliothèques musicales d'Europe, celle de l'Université d'Upsal.

Cette besogne, singulièrement ardue et complexe, il l'a accomplie avec un soin, avec une science dont tous les historiens de la musique lui seront reconnaissants. Aussi bien, l'inventaire des divers fonds de musique des bibliothèques d'Europe devient-il, de jour en jour, d'une nécessité plus pressante. De tous côtés, les retardataires se sont résolument mis à l'œuvre : en Italie, les musicologues dépouillent les collections non encore cataloguées et exhument d'incomparables richesses. En France, M. Ecorcheville poursuit la publication de son imposant catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque nationale. Le catalogue de la bibliothèque universitaire d'Upsal (t. I, Musique religieuse) complète cet ensemble de la façon la plus heureuse.

L'auteur a suivi strictement la méthode descriptive. Minutieusement, sans rien omettre du libellé des titres, de l'indication des dédicaces, de la disposition des ouvrages, il passe une revue serrée des 243 articles qui composent la division de Musique religieuse de la bibliothèque d'Upsal. Non seulement, les titres sont inscrits dans leur langue originale, mais encore, ils sont reproduits avec des caractères semblables aux caractères originaux. Telle reproduction de titre comportera jusqu'à 4 et 5 caractères de corps différents ; de plus, on cite tout ou partie de la dédicace, lorsqu'il y en a une, ainsi que le privilège de librairie ; on décrit soigneusement les planches, l'iconographie et la reliure de chaque volume. Après l'extérieur, l'intérieur ; le contenu donne lieu à l'énumération de toutes les pièces du livre, pièces qui, dans la musique vocale, sont précédées de leur *Incipit* littéraire. Le nombre des feuillets de chacune des parties vocales est soigneusement mentionné. Enfin, M. Mitjana ajoute à tant de renseignements des notes bio-bibliographiques destinées à identifier, toutes les fois que la chose est possible, les auteurs, leurs protecteurs ou les personnages dont il est question dans les œuvres décrites. C'est assez dire l'énorme travail auquel il s'est livré, effectuant ainsi, comme il le dit lui-même, dans son Avant-propos, un « dépouillement minutieux et complet de tous les renseignements qu'on pouvait tirer concernant l'histoire de l'art et la biographie des compositeurs ».

Ici se pose une question de méthode : celle des catalogues analytiques et descriptifs, auxquels on objecte leur longueur, leur prix de revient fort élevé, et surtout leur valeur critique assez contestable, parce que forcément incompléte, les auteurs de ces catalogues se trouvant contraints de faire un certain choix dans les citations qu'ils enregistrent. Évidemment, lorsqu'il s'agit de fonds très importants et qu'il convient d'aller au plus pressé, l'inventaire sommaire doit être

préféré au catalogue descriptif. Mais lorsque le fonds n'est pas très considérable et qu'il vaut surtout par sa qualité, le catalogue descriptif ne saurait qu'être encouragé. D'ailleurs, en ce qui concerne particulièrement la bibliothèque d'Upsal, la question de l'inventaire étant déjà résolue, par les travaux d'Aurivillius et de M. Lagerberg, il ne se posait plus que celle du catalogue descriptif : ou bien, il fallait ne rien faire, ou bien, il fallait procéder à un catalogue de cette nature.

Quant aux critiques fondées sur l'insuffisance de descriptions qui préjugent plus ou moins l'intérêt de leur objet, et qui laissent dans l'ombre les passages estimés indifférents par le descripteur, nous n'en méconnaissons pas la valeur, quoique ces critiques semblent émaner de la conception singulière *d'œuvre définitive* à laquelle aucun catalogue descriptif, quelque étendu qu'il soit, ne se plie. Comme s'il pouvait y avoir d'œuvre définitive ! Dans tout ceci, il n'y a, somme toute, qu'une question de mesure, et dans les grandes bibliothèques on n'a jamais entendu rejeter les catalogues descriptifs; il suffit, pour s'en convaincre, de se reporter à l'*Introduction* du *Catalogue général de la Bibliothèque nationale*, rédigée par M. Delisle ; on y lira le reproche adressé à ce *Catalogue* de traiter trop sommairement les livres rares et précieux, reproche auquel M. Delisle répond que tous les ouvrages de cette catégorie seront l'objet de descriptions spéciales.

Le fonds décrit si consciencieusement par M. Mitjana, contient de rarissimes ouvrages du XVIe siècle, dont le *Choralis Constantinus* d'Isaac, les motets de Crécquillon, les messes d'Archadelt. Les auteurs français sont représentés par Certon, Goudimel, Claudin de Sermisy, Guillaume Boni, Claudin Lejeune. Dans le compartiment italien, nous relevons les *Madrigali spirituali* de Marenzio, et les *Sacri concentus* de Merulo. Quant à l'Allemagne, elle fournit, pour le XVIIe siècle, une moisson infiniment précieuse avec Arnold, Haffner, Hipp, Von der Mihl, Niedt, Plauzius, Capricornus, Hammerschmidt, Praetorius, Theile, Grimm et Kindermann, sans parler de divers auteurs suédois encore mal connus. Une érudite notice, due à M. Isak Collijn, accompagne le catalogue et traite de la provenance de la collection, provenance qui remonte aux guerres du XVIIe siècle, un grand nombre d'ouvrages constituant les dépouilles des bibliothèques de Mayence. Enfin, des fac-similes de titres, des reproductions de textes musicaux et d'illustrations originales, égayent çà et là l'excellent et magnifique volume de M. Mitjana.

LIONEL de la LAURENCIE.

Mathis Lussy et le Rythme musical, par EDMOND MONOD, 1 vol. in-8°. Edition nationale suisse, Paris, Fischbacher 1912.

Mathis Lussy, l'auteur du *Traité de l'Exposition musicale*, du *Rythme musical*, de l'*Anacrouse dans la musique moderne*, etc., étant mort au vil-

lage des Planches-sur-Montreux, le 21 janvier 1910, un de ses compatriotes, M. Edmond Monod lui élève aujourd'hui ce monument : un livre.

Tâche malaisée, sinon ingrate. Les ouvrages de Mathis Lussy abondent en remarques suggestives, en aperçus ingénieux, en observations pénétrantes. Mais ces ouvrages, M. Edmond Monod lui-même le reconnaît dès le début, « ne sont guère composés »; lorsqu'on essaye de remédier à ce défaut, lorsqu'on cherche à en tirer un corps de doctrine, « on y rencontre des contradictions apparentes ou réelles ». Et à qui la faute? A l'esprit un peu vagabond de Lussy, à son éducation d'autodidacte, ou bien à la matière qu'il traitait, à cette musique, si fuyante, si décevante à qui veut la saisir? A l'un et à l'autre sans doute. Et M. Edmond Monod, malgré la sûreté de méthode et la clarté d'exposition que l'on apprécie dans son travail, n'a pu remédier à cet inconvénient.

M. Monod reconnaît que Lussy, théoricien du rythme, « emprunte à Aristote, à Aristoxène, à Aristide Quintilien, à Ch. Lévêque, à R. Westphal, à Gevaert de nombreuses définitions du rythme en général » mais que « ces définitions se contredisent partiellement » ; il finit par en demander une à ... Blaze de Bury, qui lui fournit cette formule flottante et, somme toute, fausse : « Le rythme consiste à disposer les *sons* alternativement forts et faibles, de façon que de distances en distances *régulières* ou *irrégulières*, une note apporte à l'oreille la sensation d'un repos, d'un arrêt », définition qui fait du rythme un principe *statique* au lieu de lui conserver son caractère essentiel de principe *dynamique*...

Le mérite principal de Mathis Lussy, tel qu'il ressort de ses ouvrages et de celui où M. Monod essaye ingénieusement de les condenser, est d'avoir bien marqué le conflit qui existe trop souvent dans notre musique moderne, entre le *rythme* et la *mesure*, et d'avoir revendiqué pour celui-là une prépondérance légitime sur celle-ci. Tel est bien le sens général dans lequel il convient de résoudre le problème chaque fois qu'il se pose ; quant aux espèces particulières sous lesquelles ce problème peut se présenter, pour en juger, les règles ne servent à rien ; il est même impossible d'en formuler aucune qui ne reçoive aussitôt quelque démenti ; c'est affaire de tact et d'intuition, toutes qualités qui vivent dans un homme et meurent dans ses livres.

JEAN CHANTAVOINE.

Lettres à Wladimir Stassow, par MOUSSORGSKY. Éditions de la *Gazette Musicale Russe*, Saint-Pétersbourg.

Depuis trois ou quatre ans, des matériaux de toutes sortes : informations, correspondance, œuvres posthumes, paraissent pour mieux nous

renseigner sur la vie et la pensée de Moussorgsky. Et parmi les chercheurs grâce à qui cette nouvelle moisson devient accessible, il convient de citer au premier rang, avec M. Karatyghinequi dirige la publication des œuvres posthumes, M. Nicolas Findeisen, le très érudit et autorisé directeur de la *Gazette Musicale Russe*. On peut espérer que les nombreux articles ou documents parus ces temps derniers dans ladite gazette fourniront la matière d'un volume qui sera le bienvenu. En attendant voici, rassemblées en une brochure de 124 pages, les lettres de Moussorgsky à Wladimir Stassow, lettres dont n'étaient connus jusqu'ici que les rares extraits donnés par Stassow dans sa biographie du maître. Ces cinquante-six lettres offrent le plus grand intérêt et jettent un jour nouveau sur l'existence et les travaux de Moussorgsky durant la période de 1870 à 1880, la période de *Boris Godounów*, des *Chants et danses de la Mort*, de *Khovantchina*. Et l'importance même qu'elles offrent rend impossible d'en résumer utilement le contenu.

M.-D. Calvocoressi.

Style in musical Art, by. C. Hubert H. Parry, Bart. Mus. Doc., Director of the Royal College of music, sometime professor of music in the University of Oxford. 1 vol. in-8°, London, Macmillan, 1911.

Ce livre a pour origine et pour fond les leçons professées par l'auteur à l'Université d'Oxford, dont la première, donnée le 7 mars 1900, avait été imprimée en brochure. Il est intéressant de constater qu'à la même heure le même sujet se trouve avoir fixé l'étude de deux musicologues placés, en des centres différents, dans la même situation officielle. Mais la comparaison de leurs méthodes et de leurs idées ne saurait être qu'indiquée, puisque le volume de M. Hubert H. Parry forme un tout complet en lui-même, tandis que les deux premières parties seulement de l'ouvrage de M. Guido Adler ont jusqu'à présent vu le jour. On aperçoit cependant dès le premier coup d'œil les divergences fondamentales de plan et d'exécution qui tracent entre les deux auteurs une séparation profonde et qui donnent au livre anglais le caractère d'une brillante série de conférences, au livre allemand celui d'un traité synthétique.

L'idée de *style* est tellement liée chez nous à celle d'art ou de littérature, ou, au total, d'expression de la pensée, que plus d'un lecteur sera surpris de voir M. Hubert H. Parry chercher, pour le définir, des images appartenant au monde extérieur : « Le style d'un pommier, nous dit-il, est la somme des aspects produits par la forme, la couleur, la disposition du feuillage, le rouge vermeil du fruit et sa relation avec la couleur et le caractère du feuillage et avec les angles et les ramifications des branches. Le style d'un oranger est tout à fait différent... Nous pouvons nous figurer quelle monstruosité serait un arbre formé

moitié dans le style d'un pommier et moitié dans celui d'un oranger... L'absurdité qu'il y aurait à garnir de raisins les buissons d'épines ou de figues les chardons, est évidente... » Ces comparaisons qui rappellent la fable du gland et la citrouille sont destinées à exprimer d'une manière sensible le principe de « l'adaptation au but », que l'auteur propose comme criterium de la perfection du style.

Les premiers chapitres traitent d'une façon générale du « style choral » et du « style instrumental », particulièrement considéré dans les œuvres de musique de chambre pour instruments à clavier, où les clavecinistes anglais font bonne figure. D'ingénieuses propositions rattachent l'éclosion des formes musicales aux transformations de la vie sociale : le type *sonate* nous est, entre autres, présenté comme exactement adapté à l'état de la société au XVIIIe siècle. Cet ordre de déductions est poussé jusqu'à une actualité aiguë dans les deux chapitres ou leçons intitulées « Influence de l'auditoire sur le style », où M. Hubert H. Parry, citations musicales en main, fait le procès du répertoire pour *music-hall* et prononce de dures vérités, qui ne sont pas applicables en Angleterre seulement, sur la décadence du goût, chez une portion notable du public. Chemin faisant, Grieg est rendu responsable de l'abus de certaines formules mélodiques, et Berlioz est traité d'*histrionic master*, ce qui, si l'épithète avait exactement le même sens en anglais qu'en français, serait tout de même un qualificatif un peu sévère. M. Hubert H. Parry, d'ailleurs n'est pas tendre pour notre art et nos artistes, et les quatre pages qu'il réserve à la France, dans le chapitre sur les « Influences nationales », semblent le commentaire de la caricature de Rowlandson, qui représentait une troupe de danseurs sous le titre d'*Une famille française*, comme pendant à une troupe de musiciens appelée *Une famille italienne* : car notre musique, dramatique ou instrumentale, depuis Couperin jssqu'à Berlioz, dérive à son avis, de la danse et du ballet ; avant Couperin, paraît-il, il n'y a rien ; et de ce que nos compositeurs ont fait depuis Berlioz, on ne peut rien conclure.

Mais ce n'est pas seulement en ce qui nous concerne que certaines opinions du conférencier anglais seraient discutables. Ni les historiens, ni les praticiens de la musique vocale polyphonique, profane et religieuse, du XVe et du XVIe siècles, n'accepteront sans protester une affirmation telle que celle-ci, qui ouvre pour ainsi dire, à la page 211, la série des leçons consacrées au *matériel thématique* : « Dans les âges anciens de la musique, comme, par exemple, dans l'ancienne musique chorale antérieure au XVIIe siècle, il n'y avait pratiquement pas de sujets ni de matériel thématique ».

A la page 265 nous lisons bien que « pour le spécialiste, il est indispensable d'entrer dans une intime familiarité avec les innombrables faits et détails de son sujet ». Mais la musicologie est une « spécialité » si vaste, qu'en progressant elle tend de plus en plus à se subdiviser

elle-même, en spécialités pour ainsi dire particulières, dont chacune peut suffire à l'activité d'un savant. M. Hubert H. Parry s'est taillé la sienne dans la magnifique période des grands classiques. C'est là, et dans les généralités esthétiques applicables, en un même esprit classique, à l'art contemporain, que son enseignement se montre attachant et profitable.

MICHEL BRENET.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1911, *hrsg. von Rudolf Schwartz. Achtzehnter Jahrgang.* 1 vol. gr. in-8°, Leipzig, Peters, 1912,

De longs développements ne sont pas nécessaires pour insister sur les mérites bien connus du *Jahrbuch Peters :* il se recommande de lui même à l'estime des érudits, sans jamais tromper leur attente. Le rapport annuel du bibliothécaire et le catalogue si précieux et si commode des publications de l'année, encadrent dans ce dix-huitième volume quatre études intéressantes, de M. H. Rietsch sur les différences de forme, de rythme, de tonalité, qui séparent les anciennes mélodies populaires allemandes de celles de l'époque moderne ; — de M. Eugen Schmitz sur la monodie lyrique italienne du XVIIIe siècle, (cantates et airs de chambre), moins souvent décrite que la monodie dramatique du même temps ; — et de M. Hermann Kretzschmar, qui donne, d'une part un supplément à son travail sur l'opéra vénitien, paru dans les volumes de 1907 et 1910, et d'autre part, le commencement d'un essai sur la théorie de l'expression (Affekt), d'après les théoriciens allemands, depuis Werckmeister jusqu'à Türk.

M. BRENET.

Ecrits de Musiciens, par J.-G. PROD'HOMME. 1 vol. in-18, Paris, Mercure de France, 1912.

En rassemblant cette curieuse anthologie, qui va constituer un excellent instrument de travail, M. Prod'homme complète très heureusement les publications analogues de Mme La Mara, de Nohl et de Tiersot. Sans négliger les « grands musiciens » dont les lettres ont déjà paru dans diverses biographies, M. Prod'homme met au jour une foule d'écrits dus à des artistes peu connus, artistes de second plan, mais cependant fort intéressants, et auxquels la musicologie s'attache, à présent, avec une attention de plus en plus marquée. L'histoire et la psychologie des musiciens ne peuvent que profiter largement de ces sortes d'anthologies, car les musiciens se montrent, dans leurs écrits, sous un jour qui éclaire leur personnalité artistique, et qui permet de discerner les rapports, encore mal définis et mal étudiés, qui s'établissent entre la musicalité et les autres dons de l'esprit,

M. Prod'homme a donc classé, par ordre chronologique, une série d'écrits provenant de musiciens des xve, xvie, xviie et xviiie siècles, et parmi lesquels la France tient une place importante, puisqu'elle est représentée par plus de 20 auteurs sur un ensemble de 40. Ces écrits consistent en avertissements et préfaces d'œuvres de musique, en lettres et en testaments. Avertissements, préfaces et dédicaces ne constituent pas seulement des documents autobiographiques de premier ordre, en faisant connaître dans quelles circonstances les ouvrages ont pris naissance et en précisant la condition sociale des musiciens, ainsi que les noms et qualité de leurs protecteurs; ils ont encore, souvent, une grande portée esthétique, car ils exposent les idées de tel ou tel artiste sur la composition et sur l'interprétation. On peut citer à ce point de vue, la préface des *Nuove Musiche* de Caccini, celle des *Psaumes* de Sweelinck, la fameuse *Réponse* de Maugars, la *Préface des Airs à 4 Parties* de Jacques de Gouy, les *Préfaces* de Muffat, etc.

Quant aux lettres, elles fourmillent d'indications d'ordre historique et psychologique. Toute la correspondance de Gluck fait allusion à son esthétique, en même temps qu'elle peint son caractère d'homme d'affaires, sa hauteur et son sens diplomatique. D'une façon générale, les musiciens ne manquent pas de littérature; ils connaissent leurs auteurs et savent enchâsser dans leur prose des distiques d'Horace ou des passages de l'Écriture. Quelques-uns même taquinent la muse poétique, tels que Lassus, Squarcialupi et Cambert, lequel répond à un versificateur de ses amis par un quatrain à boire. Il en est qui font de l'érudition ; d'autres, comme Goudimel et beaucoup de musiciens religieux, se disent « atteints de l'esprit de Dieu » et professent le plus sévère moralisme. Chez Bach, c'est une autre antienne, et, en quelque sorte, le négatif de son image musicale ; ses lettres sont d'un employé méticuleux, toujours prêt à discuter; il poursuit l'Université de Leipzig de ses réclamations répétées et écrit en un jargon rididicule et pédant, farci de latin de cuisine; on le verra épiloguer à perte de vue sur un « important honorarium » ou sur les « rationibus rectoralibus » et ses prédécesseurs deviennent sous sa plume des « antecessores ». Il semble que sa personnalité de musicien mystique soit l'envers de sa figure mesquine de petits bourgeois tatillon et chargé de famille, et qu'une fois assis à son banc d'orgue, il éprouve l'irrésistible besoin de se dédommager lui-même de tant d'occupations prosaïques. Rien n'égale, non plus, le rabelaisien et somptueux charabia, partie français, partie latin, partie allemand et partie italien que Roland de Lassus adresse, avec une incroyable familiarité, au duc Wilhelm de Bavière ; quant à Rameau, il se montre bien le polémiste ardent et hanté d'une idée fixe que nous connaissions déjà. Nombre de ces musiciens écrivent comme de sots cuistres et mettent une excessive virtuosité dans le maniement de la courtisanerie, lorsqu'ils correspondent avec quelque Mécène ; mais, sous les dehors d'une modestie affectée, percent presque toujours la suffisance

et la vanité. Ainsi, Boësset dira simplement à Richelieu qu'il ne travaille que pour l'élite. Tout ce monde d'artistes possède une très haute idée de sa valeur.

Les testaments apportent, eux aussi, leur contribution historique et psychologique ; ils renseignent exactement sur la fortune du *de cujus*, sur ses parents et amis ; leur rédaction est symptomatique, selon qu'elle s'affirme brève ou délayée, minutieuse ou vague ; fréquemment, des codicilles échelonnés prouvent que le musicien avait prématurément songé à fixer ses dernières volontés.

Chacun des musiciens dont M. Prod'homme recueille des écrits, est l'objet d'une notice biographique rédigée à l'aide des travaux les plus récents, et d'autant plus développée que le compositeur est moins connu. Il n'y a qu'à louer le soin et la précision avec lesquels l'auteur transcrit ou traduit l'ensemble des textes de son anthologie ; tous ces textes sont présentés avec une méthode critique irréprochable, et de nombreuses notes explicatives viennent en commenter les passages les plus significatifs.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

Storia dell' Arpa, par le Professeur RICCARDO RUTA. *Parte prima. Ricerche storiche.* 1 vol. in-8, Aversa, Ditta A. Ruta et C., 1911.

Il faut bien avouer que la harpe, « cet instrument suave et céleste, qui, à travers tant de siècles d'existence, a charmé tant d'êtres humains », n'a pas encore trouvé cette fois un historien digne d'elle. La contribution qu'apporte à son étude un de ses plus fervents adeptes. M. Ruta, ne justifie guère le sous-titre : « Recherches historiques », qui semblerait annoncer un ouvrage « documentaire » et que démentent d'ailleurs dès les premières pages les protestations de modestie de la dédicace et de la préface et la liste des livres consultés « pour la compilation de l'ouvrage ». On est mis en méfiance par le seul fait qu'Ossian, « héros et barde écossais vivant vers la fin du IIIe siècle », est invoqué comme une autorité historique, et l'on s'aperçoit que l'auteur a vraiment dépassé les bornes de la tolérance accordée en matière de fautes de lecture et de fautes d'impression, lorsqu'il nous parle de la princesse de Cruon, de Mme Krupholtz, de Consineau, Pleyl, Saer, Hochbrucher, Kinner, Parisck-Alvars, Macperson, Huggens, Meibon, du musée de South Hensington, de la sérénade de Bechenesser, de la maison Breithof et de l'Université de Kiirbourg.

Ce volume est une *Parte prima*. Si la *Parte seconda* aborde le sujet sous le point de vue pratique, on sera heureux d'y recevoir de M. Ruta les solides enseignements qu'on doit attendre de sa qualité de « professeur titulaire de la classe de harpe au Conservatoire de Palerme ».

M. BRENET.

Geschichte des Oratoriums, von Arnold Schering. 1 vol. in-8 (*Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, hrsg. von Hermann Kretzschmar*, Bd III). Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1911.

Cet ouvrage fait partie d'une collection nouvelle de « Petits Manuels » dont le premier volume comprenait 226 pages et le second 453. Celui-ci, qui est le troisième, atteint avec ses annexes 670 pages, et parmi les travaux annoncés figurent deux ouvrages qui compteront chacun deux volumes : le titre général de « Petits Manuels » ne pourra donc être accusé que d'un excès de modestie.

Si la forme musicale de l'oratorio est restée longtemps sans historien, c'est une conséquence de son indécision. Musique religieuse, mais non liturgique, musique dramatique, mais non théâtrale, l'oratorio flotte entre les trois définitions, chères à la critique allemande, des genres lyrique, épique et dramatique. Ses frontières chevauchent sur celles du Motet, de la Passion, de la Cantate, et de l'Opéra. Retracer son histoire a paru à M. Schering la meilleure manière de l'*isoler*. Il en a tout d'abord séparé les compositions de la Passion, comme constituant une famille à part, qui demande une étude spéciale ; et il s'est proposé d'arriver, par l'examen des œuvres, à marquer nettement les différences fondamentales du style d'opéra et du style d'oratorio.

M. Schering a combattu (p. 169) à propos d'un écrit de Laurencin, l'opinion généralement reçue qui consiste à englober l'oratorio dans la « musique religieuse ». Toute incertitude disparaîtrait à cet égard si l'on voulait admettre une fois pour toutes la distinction nécessaire entre la musique « liturgique », ou « cultuelle, ou « sacrée », propre à servir l'Église dans ses temples, et la musique « religieuse », convenable presque uniquement au concert, qui exprime et décrit avec une entière liberté de formes les idées et les sentiments philosophiques ou mystiques et les faits qui les réalisent. C'est à cette seconde catégorie qu'appartient l'*oratorio*, et son origine, son histoire, son nom, l'y rattachent d'une facon tellement indissoluble, que la dénomination d' « oratorio profane » apparaît comme un non-sens. M. Schering l'adopte cependant pour désigner la foule bigarrée des grandes compositions de concert, drames sans action théâtrale, odes, légendes, pastorales, poèmes, symphonies vocales, qui dépassent les dimensions de la cantate classique et pour lesquelles en aucun idiome on n'a su fixer le choix d'une étiquette spéciale. « Maintenant, dit M. Schering, que beaucoup de choses autrefois comprises sous le vocable *oratorio* ont disparu de la conscience publique, la contradiction entre les deux termes : *oratorio profane*, n'existe plus. » Cela dépend. Il se peut qu'elle soit moins choquante pour des lecteurs allemands que pour ceux de race latine, qui ne font pas si bon marché d'une racine demeurée vivante en leur langue. Nous croyons que dans tous les cas mieux l'on ins-

truira le public de l'histoire de l'oratorio et plus on le préparera à sentir cette contradiction.

Puisque l'oratorio, le vrai, est difficile à « isoler », que sera-ce de l' « oratorio profane » ? M. Schering lui réserve deux chapitres, l'un consacré aux œuvres mythologiques de Hændel, l'autre aux compositions écloses principalement en Allemagne depuis l'époque romantique. Quand on y trouve l'analyse ou la mention de *la Nuit de Walpurgis*, de Mendelssohn, et du *Paradis et la Peri*, de Schumann, du *Columbus*, de Brambach, de la *Psyché*, de Gade, et du *Prométhée* de Henri Hofmann, force est bien de se demander pourquoi *la Damnation de Faust*, de Berlioz, n'a pas reçu de billet d'entrée, non plus que le *Christophe Colomb*, de David, la *Psyché*, de Franck, et le *Prométhée* de M. Reynaldo Hahn ? Sans doute ferons-nous meilleure connaissance avec l' « oratorio profane » dans le futur « Petit Manuel » où M. Schering doit traiter de la « Cantate chorale profane », et qui sera le complément et la contrepartie de son *Histoire de l'Oratorio*

Dans celle-ci, avec infiniment de zèle et sans se rebuter des longs dépouillements de catalogues et de biographies, M. Schering s'est appliqué à ne rien omettre d'essentiel, et à donner, par époques et par écoles, des énumérations qui sont parfois un peu monotones, mais qui ne sont jamais superflues, car elles font connaître l'activité dépensée, principalement en Italie au XVIIIe siècle, par les auteurs et compositeurs d'oratorios, qui pour la plupart n'étaient autres que les auteurs et compositeurs d'opéras, et qui changeaient de sujet sans beaucoup changer de manière.

Ainsi que pour les œuvres théâtrales de la même période, les bibliothèques européennes sont très riches en livrets et relativement pauvres en partitions, beaucoup de celles-ci s'étant perdues. M. Schering a su pourtant en atteindre un grand nombre qu'il a étudiées de près sous le double rapport littéraire et musical, et dont il donne d'intéressantes analyses, appuyées de nombreuses citations notées. Hændel, comme de juste, y prend la part du lion : 65 pages, vers lesquelles se porteront de préférence les lecteurs attirés par la description des chefs-d'œuvre qu'ils connaissent et admirent. Mais les chapitres les plus neufs du livre sont ceux qui regardent les compositions encore mal connues, des écoles italiennes, et en particulier de l'école napolitaine.

Une constatation assez souvent facile à faire jusque dans les meilleurs travaux des historiens musicaux allemands, est la faiblesse de leur documentation à l'égard de l'école française. M. Leichtentritt, dans sa récente *Geschichte der Motette*, reconnaissait très franchement l'imperfection de son chapitre relatif à nos anciens maîtres, et, regrettant la rareté des éditions modernes en partition, il ajoutait : « Plus tard, il se pourra fort bien que l'on soit amené à accorder beaucoup plus de place aux compositeurs français dans l'histoire du motet. » Hélas ! nous sommes responsables d'une bonne part des lacunes de l'érudition étran-

gère, à laquelle il nous appartiendrait de fournir, par des publications suivies de documents historiques et de « monuments » musicaux, les bases d'un jugement équitable : et il nous arrive même, ayant, sur des points isolés, fait ça et là un peu de lumière, de la cacher sous le boisseau. C'est faute d'une publicité bien entendue que la livraison des *Petits concerts spirituels* de Ch. Bordes, où sont offerts quelques spécimens de l'art de Charpentier, est demeurée inaperçue. M. Schering n'en a pas eu connaissance et n'a pu parler de ce maître si intéressant que d'après quelques lignes d'un article de revue. Entre Charpentier et Gossec, il croit à une abstention complète des compositeurs français dans le domaine de l'oratorio, et il assure (p. 514) que depuis sa fondation en 1725 jusqu'à la direction de Gossec en 1773 le Concert spirituel de Paris ne vit paraître aucun ouvrage de ce genre : après quoi « quelques essais » tout à fait « sporadiques » furent favorisés, depuis 1784, par la fondation de l'École royale de chant, où pouvaient se recruter de bons chanteurs choristes.

On pourrait, sur ce dernier article, faire observer que dès son premier établissement et durant toute son existence, le Concert spirituel posséda un chœur proportionné en nombre à son orchestre et composé de choristes de l'Opéra, de la chapelle du roi et de la Sainte-Chapelle du Palais, qui exécutaient à chaque séance, le répertoire des « grands motets ». Mais surtout il importe de rappeler l'initiative de Mondonville, qui, sous le titre de « motets français », donna au Concert spirituel en 1758 et 1759 deux petits oratorios, *les Israëlites à la montagne d'Horeb*, et *les Fureurs de Saül*. Le succès de ces partitions leur procura aussitôt des imitateurs : car ce fut en 1759 et 1760, et non, comme le dit M. Schering, en 1787, que furent exécutés *le Passage de la Mer rouge*, de Persuis (père) et *la Conquête de Jéricho*, de Davesne (et non de Persuis). De même, le « poème français » intitulé *les Titans*, que Mondonville fit chanter en 1761, était une composition du genre que M. Schering appelle « oratorio profane ». Enfin, à l'égard des oratorios exécutés après *la Nativité* de Gossec (1774), la liste que donne l'historien allemand est vraiment un peu écourtée, — d'autant qu'il faut en retirer un *Saül*, que Gossec n'a jamais écrit, et les deux œuvres de Persuis père et de Davesne, appartenant à une autre époque. — En réalité, il n'y eut pas moins de vingt « premières auditions » d'oratorios au Concert spirituel en seize ans, de 1774 à 1790.

Hâtons-nous de reconnaître que M. Schering est beaucoup mieux renseigné quant à la culture de l'oratorio en France pendant le XIXe siècle, et faisons trève à des critiques que nous n'aurions pas formulées, si nous n'avions pas été en présence d'un ouvrage aussi considérable, aussi utile, et aussi digne d'être lu attentivement.

MICHEL BRENET.

Lettres choisies de Robert Schumann (1828-1854) traduites de l'allemand par Mme Mathilde P.-Crémieux (second recueil). 1 vol. in-12, Paris, Fischbacher, 1902.

Encouragée par l'accueil fait, il y a trois ans, à sa traduction des *Lettres de jeunesse* de Schumann, Mme Mathilde P. Crémieux avait préparé ce second recueil; elle est morte au moment même où le livre paraissait.

Il n'offre certes point le même charme que le premier, qui contenait les plus jolies lettres de la première période; et celles de la seconde ne les valent pas. De plus, les deux volumes se trouvent chevaucher l'un sur l'autre; le choix n'a pas toujours été fait d'une main très sûre ni présenté avec beaucoup de méthode. Toutefois ce second recueil, joint au premier, rendra service aux admirateurs de Schumann qui ne lisent point l'allemand.

J. Ch.

Musiciens français d'aujourd'hui, par Octave Séré. 1 vol. in-18, Paris, Mercure de France, 1912.

En écrivant ce livre, M. O. Séré ne rend pas seulement un juste hommage à la brillante école française contemporaine; il prépare encore son histoire, car son recueil sera d'un puissant secours aux musicologues de l'avenir. Depuis quarante ans, une phalange d'artistes travaille sans relâche pour le bon renom de la musique française; ces artistes, nous devons apprendre à les connaître. D'abord influencés par Richard Wagner, puis par Chopin, par Grieg et par les musiciens russes, ils se sont peu à peu libérés de tout apport étranger, ou mieux, de ces divers apports, ils ont fondu un métal neuf adapté à la propre nature « du génie français. »

Inspiré par le livre de MM. Van Bever et Paul Léautaud sur les *Poètes d'aujourd'hui*, l'ouvrage de M. Séré traite de vingt-sept musiciens choisis parmi les plus caractéristiques de ce temps. Sans doute, il en est beaucoup d'autres qui mériteraient une étude aussi attentive, et nous espérons que le succès avec lequel le public a accueilli son recueil engagera l'auteur à le compléter d'un deuxième volume.

Rangés courtoisement par ordre alphabétique, les vingt-sept musiciens du « dictionnaire » de M. Séré sont chacun objet d'une étude individuelle assujettie à la plus stricte des méthodes : d'abord, un autographe musical ; puis une notice biographique, suivie d'une bibliographie extrêmement complète, comportant deux divisions : 1° *Œuvres* (Musique et Littérature) ; 2° *Ouvrages à consulter* (Livres et Périodiques) ; enfin l'iconographie de l'auteur étudié.

Dans la rédaction des notices, M. Séré s'est documenté de première main, en s'adressant vraisemblablement aux musiciens eux-mêmes; mais le point de vue purement biographique y est dominé par l'exposé des jugements portés par la critique. L'auteur s'attache à dégager, souvent d'une façon très heureuse et dans un vocabulaire parfaitement juste, les diverses influences qui ont pesé sur la destinée des compositeurs qu'il examine, hérédité, influences ethniques, pédagogiques, etc. Il nous montre ainsi Charles Bordes prenant contact en 1885 avec la chanson populaire, puis, à partir de 1890, se consacrant à l'étude des *Maîtres religieux primitifs ;* il dessine la figure mélancolique d'Alexis de Castillon, rapporte ses impressions d'enfance à l'orgue de la cathédrale de Chartres et l'émotion dont s'entourèrent ses obsèques. Nous voyons Gustave Charpentier organiser, de bonne heure, des sociétés musicales; nous le suivons dans ses flâneries d'Italie où il amasse toute une provision de pittoresque; enfin, nous l'accompagnons dans la rue parisienne dont la vision se marque chez lui par des traits si personnels. Chabrier et Debussy ont le nom de Chopin à la base de leur *pedigree* musical, et le voyage en Russie du poète de *Pelléas* n'est sans doute pas complètement étranger à la « séduction ouatée » de sa musique.

M. Séré n'omet pas de signaler les influences ethniques qui caractérisent l'art du Wallon César Franck, de l'Alsacien Paul Dukas, du Breton Ladmirault. C'est sans doute à la Bretagne, où il fut organiste, que Gabriel Fauré doit sa rêverie, son sens profond de l'intimité. Et chez Vincent d'Indy, qui restera probablement le musicien de la *Symphonie cévenole* et de *Jour d'été à la montagne,* que de souvenirs émus des vastes paysages du plateau central, que de fortes sensations de plein air !

D'origine espagnole, Édouard Lalo se révéla comme un « conquistador », car il marcha l'un des premiers à la tête de la jeune musique française dont il détermina le mouvement de rénovation. En quelques mots sobres, M. Séré définit le charme voluptueux de la mélodie de Massenet, l' « ironie froide », de l'art subtil et ingénieux de Maurice Ravel. Avec Saint-Saëns, élevé dans la musique et enfant prodige, nous trouvons le parisien vif et caustique, mais classique déjà, et qui se présente comme un véritable « scherzo vivant »; presque toujours l'action du terroir s'impose de quelque manière, et l'œuvre de Déodat de Séverac, par exemple, affirme fortement le caractère rustique du pays languedocien.

La Bibliographie témoigne, et par le soin avec lequel, minutieusement, l'auteur a inventorié et classé les œuvres, et par la conscience qui a présidé à son dépouillement des Livres et Périodiques à consulter, d'un travail considérable gouverné par une excellente et judicieuse discipline.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

Library of Congress. Orchestral Music Catalogues. Scores. *Prepared under the direction of* O. G. Th. Sonneck. 1 vol. gr. in-8, Washington, Government printing office, 1912.

Ce nouveau volume du catalogue musical de la bibliothèque des États-Unis, classé et rédigé avec le soin et la méthode que l'on est accoutumé à admirer dans les travaux de M. Sonneck, comprend la collection considérable des grandes partitions d'œuvres symphoniques réunies à Washington. La disposition par ordre alphabétique de noms d'auteurs est complétée par une double table, par genres et par titres. Par une excellente précaution, qui rendra de grands services aux lecteurs, les dates de publication des œuvres cataloguées ont été patiemment recherchées et indiquées.

M. Brenet.

Almanach des spectacles, année 1911, par Albert Soubies. 1 vol. in-32, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1912.

On sait assez les services que l'ancienne collection de l'*Almanach des Spectacles* (1752-1815) rend à l'érudition pour ne pas marquer à M. Albert Soubies une vive reconnaissance de la tâche laborieuse qu'il a entreprise en publiant la série moderne de cet almanach. Le présent volume orné d'une jolie eau-forte de M. Delzers, constitue le tome XLI de la nouvelle collection; la musique y occupe une place considérable avec le résumé fidèle des œuvres représentées en 1911 à l'Opéra, à l'Opéra-comique, au Châtelet et à la Gaité. Une liste d'ouvrages joués en province et la bibliographie soigneusement dressée des livres parus sur le Théâtre dans l'année, complètent l'élégant almanach de M. Soubies, dont la lecture nous apprendra qu'en 1911, 986 pièces ont vu pour la première fois, en France, le feu de la rampe, soit 156 de plus que l'année précédente. Faut-il dire que lorsque le théâtre va, tout va ?

Lionel de la Laurencie.

Massenet historien, par Albert Soubies. 1 vol. grand in-8°, Paris, Flammarion, 1913.

Certes, Jules Massenet ne peut prétendre à rivaliser avec les Henri Martin et les Lavisse, mais il est intéressant de rechercher, dans l'œuvre d'un artiste, les sujets qui l'ont attiré de préférence. M. Soubies, en situant dans le temps et dans l'espace les thèmes auxquels Massenet demanda son inspiration, montre que le musicien les choisit

dans toutes les périodes de l'histoire, sans en excepter la légende. En dépit de cet éclectisme historique et géographique, l'œuvre du maître disparu se fixe autour d'un sujet unique, l'amour, et constitue une sorte d'anthologie musicale de l' « éternel féminin ».

Documents inédits sur le Faust de Gounod, par Albert Soubies et Henri de Curzon. 1 vol. gr. in-8° avec nombreuses photogravures, Paris, Fischbacher, 1912.

Il y a toujours à glaner sur quelque sujet que ce soit. Celui du *Faust* de Gounod, que l'on pouvait supposer épuisé après les nombreux travaux qui ont traité de cet opéra célèbre et de son auteur, et en particulier, après le livre si fortement documenté de MM. Prod'homme et Dandelot, fournit aux deux chercheurs émérites que sont MM. Soubies et de Curzon la matière d'une curieuse publication. Voici, en effet, sous la rubrique *Faust en 1859 et ses 57 premières recettes*, le tableau comparatif des recettes pour toutes les représentations du Théâtre lyrique. On y voit que, dès son apparition, *Faust* fait encaisser des sommes importantes, et que ses recettes se maintiennent à un niveau des plus honorables, malgré la concurrence dangereuse des *Noces de Figaro* et surtout du prestigieux *Orphée* de Gluck, auquel Mme Pauline Viardot prêtait le concours de son inoubliable talent. Voici encore le livret original de l'opéra qui présente de grandes différences avec celui que nous connaissons, et qu'il est intéressant de consulter, afin de juger de la façon dont les librettistes avaient d'abord conçu l'arrangement du drame de Gœthe. MM. Soubies et de Curzon donnent, enfin, la liste des interprètes de *Faust* depuis le 19 mars 1859 jusqu'au 16 décembre 1911, liste d'où il ressort que pendant un demi-siècle, on a pu entendre 56 Marguerite, 46 Faust et 26 Méphistophélès. Au reste, le succès de l'opéra de Gounod s'est continué jusqu'à nos jours, et *Faust* a tenu brillamment tête aux drames lyriques les plus réputés de Richard Wagner.

La brochure de MM. Soubies et Curzon s'accompagne de la reproduction des titres des premières éditions de l'œuvre et de nombreuses photographies de ses interprètes A remarquer le groupe sensationnet où figurent La Patti, Mario et Faure (scène du jardin). Faure, dont « l'ironie de vrai gentilhomme » nous semble aujourd'hui peu diabolique, apparaît plutôt sous l'aspect d'un jovial Gaudissart que sous celui d'un Méphisto tentateur.

Lionel de la Laurencie.

Esquisse d'une histoire du goût musical en France au XVIII° siècle, par Louis Striffling. 1 vol. in-18, Paris, Delagrave, 1912.

Ce volume est l'abrégé d'un cours libre fait à la Faculté des Lettres

de l'Université de Dijon en 1911-1912, partant, un travail de synthèse, de vulgarisation ; on ne s'attendra donc pas à y rencontrer des documents inédits ou des discussions érudites : M. Striffling se propose simplement de chercher comment les Français du XVIIIe siècle ont compris et senti la musique. Dans son introduction, M. Striffling regrette l'absence de travaux d'ensemble sur l'histoire de la musique au XVIIIe siècle et dans les autres siècles, du reste. Nous exprimons tous le même regret, mais il ne faut pas oublier qu'à moins d'une divination spéciale, la synthèse n'est possible qu'après de longues études de détail ; aujourd'hui, sans doute, nous sommes à peu près armés pour en entreprendre, touchant le XVIIIe siècle ; mais nous avons beaucoup à chercher dans le XVIIe siècle, et quant au XVIe siècle, profondes sont encore les ténèbres à éclaircir. A vouloir généraliser trop prématurément, on arrive aux lacunes ou aux erreurs que nous présentent certains chapitres de la grande *Oxford history of music*. Mais c'est une tâche pourtant que peuvent se proposer des cours comme celui de M. Striffling ; de là leur incontestable intérêt.

M. Striffling étudie successivement les caractères de l'opéra français au début du siècle — et il en précise fort bien l'intellectualisme, — puis le développement de la critique et de l'esthétique musicales jusqu'aux débuts de Rameau. Je dois dire que le chapitre sur Rameau lui-même m'a paru bien bref et assez superficiel. Vient ensuite l'époque des concerts et de la musique de chambre que M. Striffling décrit d'une façon vivante, sans négliger l'iconographie, ce qui est un point fort essentiel. Je regrette seulement qu'il ait choisi, pour caractériser les séances de La Pouplinière, une « page brillante » des Goncourt, laquelle fourmille d'inexactitudes ; il eût été aussi intéressant et plus prudent, de faire quelque emprunt à Grimm, à Bachaumont, à Marmontel ou à Mme de Genlis ; on n'a que l'embarras du choix. — Les meilleurs chapitres me paraissent être ceux que l'auteur consacre à la Querelle des Bouffons et aux débuts de l'opéra-comique : les vues en sont judicieuses et souvent fines. M. Striffling indique fort bien les vices de discussion dans la grande controverse de 1753. Une des principales erreurs a été de considérer la *Serva Padrona*, opéra-bouffe, comme représentant et caractérisant toute la musique italienne ; M. Striffling donne ensuite une excellente analyse des caractères généraux de l'opéra-comique : il est bien vrai que ce nouveau style musical met surtout en valeur la mélodie et que beaucoup de critiques sont justifiées, parmi celles qu'on a adressées à l'orchestration de Monsigny et de Grétry ; mais enfin, il convient de ne rien exagérer dans ce sens et je crois qu'il faut surtout mettre à part l'œuvre de Philidor, peut-être plus rapproché du style de l'opéra, et où l'on rencontre à chaque instant la recherche d'effets instrumentaux fort curieux. Après un dernier chapitre consacré à Gluck, M. Striffling montre, en manière de conclusion, comment le goût musical s'est affiné et élargi sous Louis XVI. Et c'est

ainsi qu'interviennent singulièrement trois pages sur le développement de la symphonie et le goût de la musique instrumentale, amorce d'un chapitre que j'attendais depuis longtemps et dont l'absence est très sensible dans le livre de M. Striffling. Si l'auteur parle du Concert Spirituel avant 1750, il l'abandonne presque complètement après cette date pour la musique de théâtre. Et pourtant que de choses à signaler ! les premiers concerts de Stamitz, les progrès de l'instrumentation, la publication incessante de symphonies allemandes pendant vingt ans, l'engouement du public qui se marque même par des actes officiels : rien de plus significatif que ce concours de symphonies donné au Vaux-hall de la Foire Saint-Germain, le 29 avril 1772, où Cannabich reçut une médaille d'or de 300 livres et Eichner, une médaille de 200 livres ! Il y avait même là un genre de synthèse assez aisé à réaliser, puisqu'en ces dernières années nous avons eu de nombreux travaux sur le sujet; il est fort regrettable que M. Striffling ne s'y soit pas employé ; son livre y eût gagné un complément fort utile et d'un intérêt plus vivant sans doute que celui qu'on trouve dans les pièces de clavecin de Daquin ou de Rameau, dont l'auteur a d'ailleurs parlé en termes heureux.

Quoi qu'il en soit, ce livre offre mainte page intéressante et M. Striffling y déploie une érudition solide, mais qui sait rester aimable. Ne lui reprochons pas de n'avoir pas répondu très exactement à la question posée : comment les Français du XVIIIe siècle sentaient-ils la musique ? Elle reste fort obscure : goûtaient-ils la musique comme un plaisir tout extérieur, la mêlant à d'autres distractions ? y mettaient-ils au contraire un peu de leur âme, en éprouvaient-ils ce pouvoir de suggestion qui n'est point resté inaperçu pour J.-J. Rousseau ? La première attitude semble plus conforme aux goûts généraux du siècle; simple présomption, puisque le moi s'étale rarement dans les souvenirs qui nous restent et que seule, une impulsive comme Mlle de Lespinasse jette sur le papier le cri de son cœur... Concluons simplement avec M. Striffling que le goût français, sous quelque forme qu'il se soit manifesté au XVIIIe siècle, offrait des garanties très sûres, grâce à ses qualités héréditaires d'ordre, de précision et de lumière.

GEORGES CUCUEL.

Jean-Jacques Rousseau, par JULIEN TIERSOT. 1 vol. in-8° de la collection des *Maîtres de la musique*, avec portrait hors texte. Paris, F. Alcan, 1912.

Nous voici déjà bien loin des fêtes du centenaire de J.-J. Rousseau et la représentation du *Devin du Village* sur les pelouses d'Ermenonville n'est plus qu'un souvenir. De toute la littérature publiée à cette occasion, la plus grande partie sans doute gagnera à rentrer dans l'oubli ;

mais désormais, pour qui voudra étudier le rôle de Rousseau musicien et critique musical, il faudra se référer au livre très convaincu et très vivant que M. Tiersot a publié sur le sujet en juin 1912. Le volume de Jansen, d'une documentation d'ailleurs très sûre, avait vraiment besoin d'être élagué et complété. Il est assez piquant de constater que quelques semaines après l'apparition de ce Rousseau musicien, M. Pierre Lalo publiait sur le même sujet (*Le Temps* du 30 juillet 1912) un article où Rousseau était pris à partie avec autant d'âpreté que M. Tiersot avait mis d'enthousiasme à exalter son rôle de critique et de prophète. Je ne puis ici discuter l'une et l'autre thèse et il me suffira d'indiquer les documents et les faits nouveaux que M. Tiersot a le grand mérite de nous apporter.

Dans la première partie du livre, qui nous raconte la vie musicale de J.-J. Rousseau, M. Tiersot suit tout simplement le récit des *Confessions* dont il a soin de contrôler et de rectifier les dates par les travaux les plus modernes. Du séjour de Jean-Jacques à Chambéry, en 1733-1736, il nous reste un document fort intéressant : le cahier de musique d'une de ses élèves, Mlle Péronne Lard, lequel contient des airs de Rameau, de Lully et peut-être déjà quelques chansons de Rousseau lui-même. Le 9 juillet 1745, Jean-Jacques a terminé les *Muses Galantes* et, grâce aux Dupin et à Gauffecourt, il les fait répéter chez La Pouplinière dès les premiers jours de novembre. On connaît la querelle qui éclata à ce sujet entre Rousseau et Rameau, chef d'orchestre du fermier général, et dans laquelle il était difficile de prendre parti, puisque la partition de l'opéra semblait avoir complètement disparu. M. Tiersot a eu l'heureuse fortune d'en retrouver un acte, celui d'*Hésiode*, chez M. de Girardin. Malheureusement cet acte d'*Hésiode* a remplacé à la fin de 1745 l'acte du *Tasse* et n'appartient pas à la version primitive : il nous montre — dans son récitatif fort honorable et ses danses d'une agréable simplicité — un Rousseau tout pénétré des traditions françaises et de l'influence de Lully.

Vient ensuite la composition et la représentation du *Devin du Village* (1752), où M. Tiersot voit une œuvre de musique très française et surtout très nouvelle pour le temps. Ce dernier point me paraît fort important : les paysanneries alimenteront l'opéra-comique pendant un demi-siècle, mais il est exact qu'elles se développeront surtout quelques années plus tard, à partir de 1763, et qu'à ce point de vue Rousseau est un devancier ; ceci dit, je crois que le *Devin* est beaucoup moins faible et insignifiant que ne le déclare M. Lalo, mais beaucoup plus fade que ne le juge M. Tiersot ; la pièce a surtout bénéficié de l'éclatante renommée attachée aux idées et à la personne de Jean-Jacques. Quelques années plus tard, Rousseau se montre encore novateur dans son *Pygmalion*, où il conçoit l'alternance de scènes parlées et de scènes muettes qui devaient être remplies par le commentaire musical et psychologique de l'orchestre.

Au point de vue de la critique musicale, si Rousseau a montré dans sa fameuse *Lettre* une telle sévérité à l'égard de la musique française, c'est, en dernière analyse, parce qu'il la connaissait insuffisamment. En effet, Rousseau semble ignorer l'âge brillant des Daquin, des Couperin et des Leclair : par contre nous aurions besoin de savoir ce qu'il connaissait, en réalité, de musique italienne ; je ne parle pas de ces extraits de Bontempi dont on retrouve des fragments dans les manuscrits de Neuchâtel ; mais par exemple Rousseau a dû entendre à Venise, en 1743-1744, des opéras-bouffes de Pergolèse et de Latilla, des opéras de Porpora et de Terradella. Nous sommes peu renseignés sur les idées nouvelles que ces œuvres pouvaient lui apporter, et c'est d'elles pourtant qu'il s'entretenait en 1752, avec son ami Mussard, dans le jardin tranquille de Passy. M. Tiersot étudie enfin quelques-unes des pages les plus importantes du *Dictionnaire de musique*, en particulier les passages où Rousseau parle — et fort bien — du pouvoir de suggestion que possède la musique (*Opéra*, *Imitation*).

On trouvera des indications fort précieuses dans un appendice consacré à des notes documentaires sur quelques œuvres et quelques faits de la vie de J.-J. Rousseau (la question des *Fêtes de Ramire*, bibliographie du *Devin du Village*, etc.). Les papiers de la collection Girardin renferment un intéressant compte de copie de musique de J.-J. Rousseau, lequel avait à cœur d'être tenu pour un copiste fort sérieux ; son prix était de dix sous la page. Je signale à ce propos qu'au mois de mai 1759, Casanova alla à Montmorency faire visite à Jean-Jacques « sous prétexte de lui donner de la musique à copier, besogne dont il s'occupait merveilleusement bien. On le payait double de ce qu'on payait à tout autre copiste, mais il garantissait la parfaite exécution de l'ouvrage. Dans ce temps-là cet écrivain célèbre ne vivait que de cela ». (Ed. Flammarion, III, 413.)

On voit que le livre de M. Tiersot est extrêmement riche en faits et en observations ingénieuses ; je me permettrai de reprocher amicalement à l'auteur un peu trop de complaisance peut-être à l'égard de Jean-Jacques ; il est plus d'un cas où la véracité du philosophe paraît douteuse et son sens prophétique, contestable. M. Tiersot s'est donné de tout cœur à son sujet ; ne nous en plaignons pas ; les livres sincères ne sont pas si nombreux aujourd'hui.

GEORGES CUCUEL.

A. Alabiew, sa vie et ses œuvres, par GRÉGOIRE TIMOFÉEW. Moscou, P. Jurgenson, 1912.

Quoique consacré à un *poeta minor* de la musique russe, ce substantiel petit volume, œuvre d'un critique laborieux et averti, ne manque point d'intérêt. Alexandre Alabiew (1802-1851) ne fut guère qu'un

amateur assez doué, non sans mérite si l'on tient compte des conditions de milieu et d'époque. Il composa des vaudevilles en musique, un opéra féerique, *Nuit de lune, ou le Farfadet,* un assez grand nombre de romances, dont une, *le Rossignol,* est restée célèbre, sans être la meilleure.

M. Timoféew a traité son sujet à fond, au point de vue biographique comme au point de vue esthétique, et s'est efforcé de relever dans les œuvres d'Alabiew des témoignages d'invention originale. Un appendice offre plusieurs spécimens de musique : une romance, *le Papillon,* un duo de l'opéra *le Farfadet* et des couplets de vaudeville.

M.-D. Calvocoressi.

La musique d'église, par le Dr Weinmann. Traduction française, par Paul Landormy, de la collection : *Les Genres musicaux.* Paris, Paul Delaplane, 1912, 1 vol. in-12°.

M. Paul Landormy a inauguré la nouvelle série des *Genres musicaux* par une traduction aussi élégante que claire et précise, d'un très remarquable ouvrage du Dr Weinmann, l'éminent successeur du Dr Haberl à la direction de l'École de musique d'église de Ratisbonne.

L'auteur, en attendant la publication d'un plus grand ouvrage sur le même sujet établi d'après ses cours à l'école de Ratisbonne, a voulu esquisser dans ses grandes lignes l'histoire du développement de l'art musical à l'église.

Ce petit volume rassemble une telle multitude de faits et d'idées que pas un des chefs-d'œuvre, ou des grands artistes religieux depuis bientôt vingt siècles n'est oublié; il faut donc rendre hommage à l'immense érudition et au fin sens critique du Dr Weinmann.

L'ouvrage est divisé en trois parties :

I. *Histoire de la musique Homophonique* (chant grégorien, chant d'église allemand) ;

II. *Histoire de la musique polyphonique* (Origines. Écoles : néerlandaise, romaine, napolitaine, vénitienne. Les maîtres allemands : Isaac, Hassler, Gallus, etc... La restauration de la musique d'église en Allemagne et en France) ;

III. *La musique instrumentale* (Instruments autres que l'orgue. L'orchestre à l'église. L'orgue et ses maîtres).

Une excellente bibliographie et une table alphabétique des noms et des matières font de cet ouvrage un manuel parfait de l'histoire de la musique d'église

Les chapitres qui traitent de la restauration de la musique d'église en Allemagne au XIXe siècle, et surtout du *lied d'église* allemand sont établis d'une façon magistrale. On apprend à connaître cette foule de musiciens poètes qui depuis Ottfried de Wissembourg (vers 868) jus-

qu'à Heinrich von Laufenberg, en passant par Walter von der Vogelweide, ont créé le lied spirituel catholique avant la Réforme. Luther dans un de ses sermons leur avait déjà rendu hommage : « Chez les papistes, disait-il, on a chanté de beaux *lieder.* »

Peut-être, toutefois, le Dr Weinmann n'a-t-il pas assez insisté sur le rôle de la France, dans l'histoire générale de l'art, mais il ne faut pas oublier qu'il écrivait d'abord pour son pays ; et puis d'ailleurs, les trésors de la musique religieuse française des XVe, XVIe, XVIIe siècles sont si peu connus !

Par exemple, le grand Josquin des Prés, est traité trop sévèrement. Cet artiste extraordinaire qui est pour nous, l'une des plus radieuses figures de notre passé musical est simplement considéré comme un pionnier de la technique musicale, nous préférons souscrire à des jugements plus enthousiastes.

« Avec Josquin[1], on se trouve pour la première fois dans l'histoire musicale en présence du génie, et en même temps d'un des plus grands génies qu'ait jamais produits l'art sonore... l'inspiration jaillit spontanément expressive, poignante, humaine. »

Plus loin, nous aurions désiré quelques lignes consacrées au monument élevé par MM. A. Guilmant et A. Pirro à la gloire de l'École d'Orgue française des XVIIe et XVIIIe siècles dans leurs *Archives des Maîtres de l'orgue.*

Enfin nous aurions aimé trouver dans ce livre plus de détails sur l'œuvre musicale religieuse si importante, si sincère et si peu connue de Franz Liszt (1811-1886) et d'Anton Bruckner (1827-1896).

Il paraîtra bientôt dans la collection des genres musicaux deux ouvrages qui compléteront cette excellente vue d'ensemble sur l'Art musical religieux ; ce sont : *Le chant grégorien* par M. l'abbé Norbert Rousseau, et l'*Oratorio* par M. Robert Cogné.

FÉLIX RAUGEL.

Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, par ARNO WERNER. 1 vol. in-8°, avec 8 pl. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1911.

Rien n'est plus précieux que les travaux consacrés à l'histoire de la musique dans une ville, dans une principauté ou dans une province ; les recherches locales fournissent une foule de renseignements précis que les études synthétiques utilisent par la suite. Dans ce genre MM. L. de la Laurencie et L. Vallas nous ont donné, pour Nantes et pour Lyon, des ouvrages du plus grand intérêt, dignes de susciter des

1. Cf. *Mercure de France*, 1er mai 1912 J. Marnold. Josquin des Prés à l'église Saint-Eustache. Cf. *Tribune de Saint-Gervais*, numéro de décembre 1912. Michel Brenet. *Le Stabat Mater de Josquin Deprès* et la chanson : *Comme Femme.*

émules. Mais c'est surtout en Allemagne que ces travaux sont florissants et les raisons en sont d'abord purement historiques, puisque le long morcellement de l'empire germanique a toujours favorisé les groupements d'artistes — peintres ou musiciens — autour d'un roi, d'un duc ou d'un petit prince. M. Curt Sachs avait étudié dernièrement la musique et le théâtre à la cour des électeurs de Brandebourg (1910); M. Arno Werner continue aujourd'hui la série par une étude très documentée sur la musique de la ville et de la cour à Weissenfels [1].

Dans une première partie, M. W. étudie les maîtres de chapelle et les organistes qui se sont succédé depuis 1592 dans l'église de Weissenfels. Chemin faisant, voici de très intéressants renseignements sur la famille de Heinrich Schütz (il y a encore aujourd'hui à Weissenfels un « Hôtel zum Schützen »). La méthode de M. Werner me paraît extrêmement judicieuse : en tête de chapitre, quelques généralités sur le développement de telle ou telle spécialité musicale, puis une série de notes biographiques très précises sur les musiciens qui s'y sont distingués.

En 1719, la musique instrumentale à la chapelle du duc comprenait : violons, violes de gambe, basses de viole, épinette, orgue, flûtes, hautbois, bassons, chalumeaux, « Corn d'schasse », trompettes, « clarini », luth, théorbe, harpe, pandore.

On sait que J.-E. Altenburg, de Weissenfels, a publié en 1795 un excellent traité sur l'art des trompettes et des timbales. Tous ces instruments se faisaient entendre non seulement à l'église, mais encore dans les fêtes, les cérémonies et les festins, suivant un usage courant chez les princes allemands. Dans ce genre on entendit à Weissenfels en 1705 une Sonate à 13 avec trompettes, de Erlebach, une autre sonate à 9 (4 cors, 4 trompettes et timbales), en 1720 une sonate : *La Pomposa* à 15. On a conservé le programme d'une *Serenata* donnée en 1707 pour le jour de naissance du duc ; elle utilisait 5 voix, 2 violons, alto, basse, 2 hautbois, 2 flûtes, 2 cors de chasse, 2 trompettes et timbales. M. Werner cite parmi les maîtres de ballet un Français, *Roboam de la Marche*, en 1669.

Enfin, sur un théâtre inauguré en 1685 au château, on donnait des comédies et des opéras ; on goûtait surtout la musique dramatique de J.-Ph. Krieger et de Kobelius.

On voit que l'excellent livre de M. Arno Werner est une mine de renseignements précieux ; il se complète de quelques planches intéressantes représentant : H. Schütz, le château et les églises de Weissenfels, etc...

GEORGES CUCUEL.

1. Cette ville, située sur la Saale, dans le district de Mersebourg, devint en 1656 la capitale du duché de Saxe-Weissenfels. A la mort du duc Jean-Adolphe en 1746, elle fit retour à l'électorat de Saxe et fut annexée en 1814 au royaume de Prusse.

W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son œuvre, de l'enfance à la pleine maturité (1756-1777), par T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix. 2 vol. gr. in-8°, avec des reproductions en photogravure, Paris, Perrin et Cie, 1912.

La première impression que ressent le lecteur, en ouvrant ces deux gros volumes, est une impression d'admiration. MM. de Wyzewa et de Saint-Foix ont élevé à Mozart un monument digne de son génie et de sa gloire, en même temps qu'ils apportaient la plus éclatante contribution à la science française. Tous deux, rompus aux travaux d'érudition, accordent au musicien extraordinaire dont ils étudient le miraculeux développement, une dévotion sûre, sans défaillances, mais une dévotion éclairée, ennemie de tout lyrisme irréfléchi et mécanique. Ils sont des savants et des artistes, des mozartiens conscients, qui communient profondément avec l'œuvre du maître, mais dont la ferveur s'illumine, sans cesse, de la critique la plus sagace et la mieux informée. Aussi, l'émotion qui se dégage de leur prodigieux travail est-elle double; d'une part, ce travail excite en nous de grandes jouissances d'art, et par le sujet traité, et par la manière élégante et châtiée avec laquelle les auteurs l'exposent; d'autre part, il nous trouble par l'image qu'il donne d'une inlassable persévérance et d'une méthode rigoureuse. En un mot, notre émotion est à la fois artistique et scientifique.

Le titre adopté par MM. de Wyzewa et de Saint-Foix : *Mozart, Sa vie musicale* est déjà une profession de foi que complète la magistrale introduction rédigée par M. de Wyzewa. On se propose d'écrire la *vie musicale* du jeune Mozart, entendez par là sa vie considérée, non d'un point de vue extérieur et matériel, envisagée non pas sur le plan anecdotique ou sur celui des contacts que le musicien a pris avec les nécessités de l'existence, mais bien étudiée d'un point de vue intérieur, sur le plan de l'évolution de son génie propre et des conditions qui déterminèrent cette évolution. De la méthode suivie, M. de Wyzewa trace le canevas, en des termes d'une clarté parfaite, et à ce propos, nous nous risquerons à soulever une objection. La voici. On semble croire qu'il y a deux choses dans la vie d'un grand homme, et deux choses qui coexistent sans exercer d'actions réciproques. On semble admettre comme postulat une manière de dualisme qui engloberait, d'un côté, la vie dite extérieure, et de l'autre, la vie de l'âme, seule expressive en matière d'art. Or, dans l'état actuel de la science psychologique, il ne nous est pas permis de poser des prémisses aussi nettes et aussi définitives; elles apparaissent même, ces prémisses, comme singulièrement arbitraires, et rien ne nous autorise à affirmer l'inexistence de certaines jonctions entre l'état d'âme des artistes, entre leur processus intime, et des faits ou des manifestations de leur caractère dénués en apparence de toute signification esthétique. Qui sait, par exemple, si l'ava-

rice de Rameau ne se reflète pas sur son harmonie contractée et un peu sèche, sur son économie mélodique ? Qui sait, *a contrario*, si la « vie artistique » ne fournit pas une contre-partie de la « vie bourgeoise », et ne voyons-nous pas Bach compenser sa médiocre nature de *cantor* par l'élan infini de ses mélodies? Rien ne dit qu'un Rameau prodigue n'eût pas écrit autrement que le vieil avare de la rue des Bons-Enfants. De même, les influences ethniques et ataviques s'exercent profondément sur l'œuvre d'un artiste. Peu nous importe que, comme l'écrit M. de Wyzewa, « la réalité de la partie matérielle de leur existence apparaisse vague et insignifiante aux yeux des artistes, en comparaison de la réalité plus parfaite des visions ou des sentiments qui jaillissent du fond de leurs âmes ». A cette observation, nous répondrons que l'artiste n'est pas juge d'une telle comparaison et qu'il demeure incapable d'effectuer un semblable triage; il n'est pas juge des « interactions » qui se produisent entre le dehors et le dedans; il n'a aucune conscience de la manière dont il réagit sur le monde extérieur ; c'est à son insu que ses déboires, ses aventures plus ou moins romanesques s'enregistrent dans son œuvre, et le dualisme de la vie extérieure et de la vie artistique nous semble relever seulement de la scolastique. Ne préjugeons point les découvertes de la science et croyons fermement qu'en biographie, il n'est pas de petits détails.

Ces réserves faites, nous partageons pleinement les idées de M. de Wyzewa en ce qui concerne le développement des facultés d'impression et d'assimilation chez les grands hommes. Bien certainement, la valeur de ceux-ci résulte surtout de leur plus grande impressionnabilité et de leur pouvoir étendu de réaction. Réagir de façon originale sous l'attaque des suggestions extérieures, voilà peut-être une formule qui embrasse beaucoup de caractères du génie, car nous connaissons, par les travaux de Tarde et de Souriau, tout ce dont les hommes sont redevables à l'imitation et à la suggestion. Rien n'est plus typique d'un individu donné, quelque mal doué qu'il soit, que la façon dont il imite, que la manière dont il copie un modèle.

La nouvelle biographie « musicale » de Mozart qui, selon l'heureuse expression de M. Chantavoine, apporte une précieuse contribution à la « psychologie du Génie », confirme deux faits importants déjà mis en lumière par l'étude des grands hommes, à savoir la précocité de ceux-ci et leur forte impressionnabilité. Là-dessus, presque tous les auteurs sont d'accord, qu'ils s'appellent Galton, Candolle, ou Ostwald. De même, Ostwald, dans ses *Grosse Männer*, souligne justement la faiblesse de l'influence scolaire sur les grands hommes, et le peu d'importance de l'éducation primaire au point de vue de leur développement futur. Tous ou presque tous apparaissent comme des autodidactes et tirent un profit infiniment plus fécond de leurs lectures et de leurs remarques personnelles que du mince bagage qu'ils ont acquis à l'école. Nul ne vérifie mieux ce principe que le jeune Mozart.

Pour écrire la vie musicale de Mozart, ses biographes prennent naturellement, comme base de leur étude, les faits « musicaux », les œuvres de la vie du jeune homme, œuvres qu'ils s'efforcent d'abord de ranger dans un ordre chronologique aussi exact que possible. D'où, une révision sévère du catalogue de Kœchel, révision sur laquelle nous reviendrons plus loin. Ils se trouvent ainsi conduits à concevoir et à réaliser leur travail sous la forme d'un catalogue critique, chaque morceau prenant sa place dans la chronologie générale d'après les circonstances qui en ont entouré la production, d'après les influences qui l'ont suscitée, et dont un examen attentif et pénétrant leur dévoile les traces. Pareils à des juges d'instruction, ils enquêtent, ils contrôlent, portant leurs investigations, non seulement, sur les caractères externes des compositions, mais encore et surtout, sur leurs caractères internes, sur la structure et la nature intime des productions du jeune musicien.

« C'est presque toujours du dehors, écrit M. de Wyzewa, qu'est venue à Mozart l'impulsion de ces changements qui se manifestent à nous dans son art. » Et alors d'interroger « toute la musique de la seconde moitié du XVIIIe siècle ». Nos auteurs ont tout lu, tout écouté; ils sondent l'atmosphère musicale en laquelle le petit artiste, avide de connaître et d'entendre, s'est plongé avec délices. Minutieusement, ils le suivent dans ses déplacements et enregistrent, pour ainsi dire, jour par jour, les multiples transformations qui s'opèrent chez lui après chaque voyage, après chaque audition d'une œuvre nouvelle. Aussi, vont-ils jusqu'à partager les vingt et une années de la jeunesse de Mozart en vingt-quatre périodes, chaque période correspondant, sinon à une évolution, du moins à une nuance de son style. Que nous voilà loin des trois manières de Beethoven et de la vieille conception simpliste de de Lenz! On trouvera peut-être bien arbitraires les divisions et subdivisions si nombreuses que MM. de Wyzewa et de Saint-Foix tracent dans l'œuvre de jeunesse de l'auteur de *Don Juan*. Et pourtant, à y réfléchir, leurs vingt-quatre périodes apparaissent comme plus près de la réalité, comme serrant davantage la vie que le cadre à trois compartiments en lequel on a prétendu enfermer la production beethovénienne. Peut-être, toutefois, estimera-t-on qu'il y a une précision un peu fictive dans une division comme celle-ci : *Bologne et le contrepoint* (20 juillet-18 octobre 1770).

Les voyages, assure le proverbe, forment la jeunesse. Telle était la conviction de Mozart, qui proclamait, en 1778, l'impérieuse nécessité de voyager, sous peine, pour un artiste, de ne rester qu'un « pauvre individu ». Partout, il boit aux sources de musique, mais par une entorse donnée à ses principes de « globe-trotter », ce seront les sources germaniques qui l'attireront de préférence. A Paris, il se plaira à entendre Eckard, Honnauer, Raupach, et surtout le Silésien Schobert. Va-t-il à Londres, ce sera « l'âme de poète » de Chrétien Bach qui entrera en communion avec la sienne. Son séjour à Vienne, en 1768, le soumet à l'influence des symphonistes autrichiens, et il n'oubliera ni Wagenseil,

ni Joseph Haydn. En Italie, il tâtera de la musique galante des Sammartini, des Boccherini, des Sacchini et des Piccini, sans négliger d'aller se retremper dans la musique sévère dont le P. Martini s'affirme l'oracle. Non seulement, toutes ces œuvres laissent de profondes empreintes sur sa sensibilité, mais encore celle-ci s'ouvre à des faits artistiques étrangers à la musique. C'est ainsi qu'il ressentira les atteintes du mouvement romantique qui se propage en Allemagne et qu'on a appelé *Sturm und Drang*. Un être aussi impressionnable ne pouvait demeurer indifférent devant les tendances littéraires dont le *Werther* de Gœthe allait assurer la forme définitive. D'ailleurs, ce *Sturm und Drang* ne réagit pas sur le seul Mozart. On en constate l'influence chez la plupart des compositeurs des environs de 1774. (I, *l'Enfant prodige*, pp. 473 et suiv.). Le caractère des symphonies écrites par Haydn en 1772 prouve que la musique ne peut résister au torrent romantique qui commence à dévaler ; alors (*La grande crise romantique*), Mozart se met à rêver en mineur, à composer des adagios pathétiques et tristes, et son opéra de *Lucio Silla* porte éloquemment témoignage sur l'action de la vague tumultueuse qui vient battre son cœur.

Ainsi, MM. de Wyzewa et de Saint-Foix conduisent leur héros depuis sa petite enfance, depuis ses menues compositions que, complaisamment, écrivait sous sa dictée Léopold Mozart, ce père barnum, si entendu à organiser l'exploitation et le bon rendement de l'enfant prodige, jusqu'en 1777, époque de son départ pour Munich, Mannheim et Paris. Là, ils s'arrêtent, après avoir analysé et classé 288 ouvrages, dont la chronologie, d'abord fixée par Jahn, présentait de grosses erreurs, en grande partie reproduites dans le célèbre *Catalogue thématique* dû au géologue Ludwig Kœchel (1862). C'est que l'ancien biographe de Mozart se fondait trop exclusivement sur les caractères extrinsèques des œuvres, et qu'il les appréciait du haut d'un criterium de « beau absolu » dont la conception, toute métaphysique, ne saurait plus suffire à la science moderne ; c'est pour des raisons analogues que nombre des erreurs de Jahn passèrent dans le *Catalogue* de Kœchel. Une révision de ce *Catalogue* s'imposait donc, et nous avons vu que le magnifique travail de MM. de Wyzewa et de Saint-Foix consistait essentiellement en l'accomplissement de cette tâche. On pourra en constater les résultats en lisant l'appendice du tome II (*Le jeune Maître*), consacré à la concordance du *Catalogue* de Kœchel et de celui que proposent les nouveaux biographes. Dès le début de la chronologie des œuvres, surgissent des divergences considérables. Ainsi, le n° 1 de Kœchel correspond au n° 6 du nouveau classement ; plus loin, le n° 17 de Kœchel devient le n° 172. Nulle part, il n'y a coïncidence.

MM. de Wyzewa et de Saint-Foix, obligés de limiter leur étude d'ensemble et de l'arrêter en 1777, ont cependant prolongé la révision de Kœchel depuis le départ de Mozart pour Paris (23 septembre 1777), jusqu'à sa mort (5 décembre 1791) ; cette révision fait l'objet d'un

appendice inséré à la fin du deuxième volume, et divisé, conformément à la méthode précédemment suivie, en dix périodes. C'est pendant cette seconde partie de la vie de Mozart que paraissent les grandes œuvres lyriques, les *Nozze*, *Don Giovanni*, la *Zauberflöte*. Là aussi, des divergences se manifestent avec le *Catalogue* de Kœchel ; la dernière œuvre inventoriée (*Requiem*) porte le n° 582.

Nous n'insisterons pas sur l'ingéniosité et la finesse des exégèses qui permettent aux deux auteurs de rectifier des dates, de corriger des assertions erronées, et de saisir, dans une œuvre donnée de Mozart, la part d'influence étrangère qu'il a faite sienne. Quelques observations paraissent nécessaires à l'égard de la méthode adoptée par eux. M. Brenet a déjà montré que leur ouvrage, tout en se présentant sous les espèces d'un livre d'érudition, et de quelle érudition ! n'allait pas sans prêter le flanc à quelques critiques. Par-dessus tout, nous retiendrons celle qui se fonde sur l'abandon systématique des notes. On ne trouvera aucune référence, aucune citation de sources au cours de ce millier de pages. Et pourtant, deux volumes d'une pareille densité ne s'adressent point à des amateurs ; en dépit de l'élégance du style, si difficile à soutenir dans une série d'analyses où la monotonie est sans cesse à redouter, en dépit du charme des descriptions, et malgré l'amour ardent que MM. de Wyzewa, et de Saint-Foix portent à Mozart, leur livre n'est certainement pas de ceux qu'on lit en chemin de fer. Alors, il est permis de se demander pourquoi ils se sont volontairement privés du secours des références, références qui ne constituent pas seulement un indispensable instrument de contrôle, mais qui offrent l'appréciable avantage de dégager le texte et de localiser la documentation.

On remarquera encore que, si l'*Incipit* des œuvres instrumentales figure presque toujours, celui d'œuvres vocales beaucoup plus importantes fait défaut, et on regrettera pareillement l'absence d'exemples musicaux. Car, si l'habileté des deux écrivains s'affirme extrême, si leur plume fait preuve d'une étonnante souplesse, si leur vocabulaire se renouvelle au cours d'un commentaire pour ainsi dire continuel, combien ils se fussent aidés en appuyant leurs analyses de citations de musique qui auraient souligné, de manière absolument nette et objective, les observations si judicieuses et si attentives dont ils se montrent prodigues !

Enfin, les analyses elles-mêmes, portent bien plus sur le dispositif formel des œuvres étudiées que sur le contenu même des formes. Sans doute, et les deux récents biographes de Mozart n'y ont pas manqué, il est loisible de tirer de la morphologie proprement dite, de nombreuses et suggestives déductions ; seulement, on ne saurait méconnaître que les formes musicales, à une époque donnée, constituent ce qu'il y a de moins personnel dans l'œuvre d'un musicien ; elles sont des moules, des manières de gabarits sanctionnés par l'usage, moules dans lesquels

l'artiste verse la substance de sa musique ; rythmes, intervalles, groupements harmoniques, formules de variation et de développement, voilà des facteurs qui méritent un examen pour le moins aussi appliqué que le cadre de la forme sonate, et que l'absence ou la présence d'une rentrée.

Mais que valent des remarques aussi insignifiantes devant le puissant effort qui a donné le jour à la nouvelle « Vie de Mozart » ? La musicologie française s'ennorgueillit à juste titre d'un pareil ouvrage ; elle ne souhaite qu'une chose, c'est que MM. de Wyzewa et de Saint-Foix parachèvent le travail qu'ils ont commencé, en mettant leur beau talent au service de l'histoire des dernières années du plus étonnant des musiciens,

LIONEL DE LA LAURENCIE.

Comptes rendus, rapports et vœux du Congrès parisien et régional de chant liturgique et de musique d'église, Paris, les 12, 13, 14 et 15 juin 1911. Édités par le comité d'organisation. 1 vol. in-8, avec 3 pl., Paris, en dépôt au bureau d'édition de la Schola Cantorum, 1912.

L'église Saint-Eustache, qui avait abrité en 1860 les exécutions musicales du premier congrès de chant liturgique réuni à Paris, a pareillement vu s'ouvrir sous ses voûtes, par une superbe audition, celui de 1911. Il était donc fort naturel que des photographies de la grande nef de Saint-Eustache et de son majestueux buffet d'orgues servissent d'illustrations au très intéressant recueil des rapports et comptes rendus de cette assemblée. En dehors des discussions et des vœux touchant la pratique actuelle du chant liturgique et de la musique sacrée, qui ont à juste titre occupé la majeure partie des séances et dont les comptes rendus retiendront tout spécialement l'attention des artistes appelés à servir le culte catholique, ce volume renferme plusieurs mémoires d'une sérieuse valeur historique, dont nous voulons au moins indiquer les titres : *Odoranne de Sens et son œuvre musicale*, par M. l'abbé Villetard ; *les Proses parisiennes du XIIe siècle et l'œuvre d'Adam de Saint-Victor*, par M. Gastoué ; *les Anciennes orgues françaises à propos de l'orgue de Saint-Gervais*, par M. Quittard ; et une *Note sur le chant antégrégorien*, par Dom R. Andoyer.

M. BRENET.

INDEX DES NOMS

Auteurs de mémoires ou d'articles bibliographiques : Brenet (Michel).
Auteurs faisant l'objet de ces mémoires ou de ces articles : Cambefort (Jean de).
Auteurs, artistes ou personnages mentionnés : *Mozart*.

A

Aconna. 261.
Adam (*Vicente*), 57.
Adler (Guido), 233 et suiv.
Adler (*Guido*), 274.
Adrien, 41.
Aerde (Raymond van), 235.
Affichard (*L'*), 134, 165, 200, 203.
Agazzari (*Agostino*), 259.
Aguilar (*Gasp. de*), 43.
Aguirandes (*d'*), 77.
Alabiew, 289, 290.
Alard, 144.
Albe (*Duc d'*), 53.
Albert, 263, 264.
Alberti, 242.
Albinus, 24, 26.
Alembert (*d'*), 185.
Alexandre, 25.
Allainval (*d'*), 136, 202.
Alméras, 200.
Alméras (*d'*), 130.
Alpharabio, 8.
Almeyda, 60.
Altenburg (*J.-E.*), 292.
Ammerbach, 260.
Alpharabie, 36.
Alphonse, *roi de Castille*, 53.
Ambroise (*Saint*), 6, 9, 16, 37, 51.
Ambrosius, 26.
Amelot, 111, 112.
Amphion, 24.
Ancelet, 74.
Andoyer (*Dom R.*), 298.
Andrea, 5, 6, 35, 36.
Angelico da Fiesole (*Fra*), 250.
Anne d'Autriche, 215.
Anseaume, 131, 176, 179, 200, 203.
Anselme, 205.
Antin (*Duc d'*), 77.
Antonio de Jesus, 61.
Antonio (*Fra de la Madre de Dios*), 60.
Apollinus, 36.
Aranda (*Matheo de*), 32, 58.
Archadelt, 272.
Architas ou *Archytas*, 24, 26.
Arcos (*Duc d'*), 42.
Ardore (*Prince d'*), 73.
Arevalo (*Ruy Sanchez de*), 2.
Arezzo (*Guy d'*), 9.
Argenson (*d'*), 100.
Arion, 24,
Aristide, 49, 52.
Aristide Quintilien, 273.
Aristophane, 130.
Aristote, 8, 9, 16, 18, 21, 24, 26, 36, 37, 40, 42, 49, 50, 52, 55, 58, 61, 273.
Aristoxène, 20, 24, 26, 51, 52, 58, 273.
Arnauld, 9.
Arnault, 16.
Arnold 272.
Arnould (*Sophie*), 185.
Arnoult, 97.
Arphe, 2.
Ashton, 241, 244.
Athanase, 36.
Attaingnant, 258, 269.
Auber, 246, 247.

Aubert (*Jacques*), 89.
Auger ou *Auget* (*Paul*), 208, 211, 217.
Augustin (*Saint*), 4, 6, 7, 16, 35 et suiv., 54, 55, 60, 61.
Augustinus, 26.
Aulu-Gelle, 61.
Aumont (*Duc d'*), 175.
Aurivillius, 272.
Austin de Croze, 235, 236.
Autreau, 150, 200, 202.
Avicenne, 8, 15, 36, 62.
Aymon, 134.
Azpilcueta (*Martin de*) voir *Navarro*, 57.

B

Bacchaeus, 49, 52.
Bach (*Chr.*), 295.
Bach (*J.-S.*), 264, 265, 277.
Bach (*Ph.-E.*) 264.
Bachaumont, 102, 103, 105, 108, 286.
Bachio, 55.
Bacilly, 206.
Backhaus, 200.
Bailly (*Jacques*), 152, 200, 202.
Balakirew, 236, 237.
Balakirew, 251.
Balieu (*P.-E. de*), 75.
Ballard, 147, 207, 211 et suiv., 269.
Bambini, 65.
Banssat, 95.
Barante (*de*), 202.
Barbe, 95, 96.
Barberet, 87, 88, 90, 100, 160, 200.
Barclay-Squire, 240, 255.
Baron (*Mme*), 89.
Barroducense voir *Vuollico*, 59.
Barré, 129.
Basile, 8, 36, 42.
Basilius, 26.
Bassano, 259.
Bataille, 205.
Bataille (*Gabriel*). 215, 269.
Bataille (*Henry*), 229.
Bati (*Luca*), 261.
Bäumker, 237, 238.
Bavière (*Anne de*), 69.
Bavière (*Electeur de*), 143.
Baxter, 89.
Bayard (*M.*), 116.
Bazin (*François*), 249.
Béat, 81.
Beaumont, 210.
Beaurans, 65.
Beaurepaire-Froment (de), 238, 239.
Beck (*Maurice von der*), 144.
Becker (*G.*), 145.
Bède le Vénérable, 55.
Beethoven, 234, 254, 266, 267, 269, 270, 295.
Beffara, 217.
Beffera, 208.
Bégis, 75, 94, 102, 113.
Behaim (*Paul*), 257.
Benique de Bacilly, 209.
Benserade, 208, 209.
Bergerat (*Emile*), 270.
Berggreen. 251.
Bériot (*de*), 246.
Berlioz, 246 et suiv., 275, 280.
Bermudo, 34 et suiv., 41, 42, 58, 60, 61, 256 et suiv.
Bernard (*Saint*), 6, 16, 35, 42, 55, 61.
Bernardin, 200.
Bernhard, 257,
Bernhardt (*Sarah*), 248.
Berton, 104, 105, 106.
Berton (*Mme*), 112.
Bertrand, 144.
Besozzi, 259.
Bever (*Van*), 282.
Biancolelli, 89, 131, 143, 155.
Bie, 239.
Bignon, 104, 109, 110.
Billy, (*Comte de*), 77.
Bissy (*Cardinal de*), 69.
Bizcargui, 19, 20. 29 et suiv., 42, 58.
Blanchard, 105.
Blavet, 65 et suiv.
Blavet (*Jean-Baptisle*), 67, 68.
Blavet (*Jean-Louis*), 68, 75.
Blavet (*Pierre-Lambert*), 75.
Blaze de Bury, 273.
Boccherini, 296.
Bodabilla (*D. Francisco de*), 30.
Boèce, 2, 5 et suiv., 11, 15, 16, 18, 20, 21, 24, 26, 30, 35 et suiv., 39, 42, 45, 49 et suiv., 54, 55, 58, 60, 61, 71.
Boehme, 243.
Boësset, 205, 209, 212, 215, 278.
Boësset (*Jean*), 214, 216.
Boileau, 174.
Boisfranc (*de*), 131, 202.
Boissy, 129, 134, 135, 138, 161 et suiv., 169, 176, 179, 196, 200, 202, 203.
Boivin, 69.
Boivin, (*Veuve*), 94.
Boizard de Pontau, 169 et suiv.
Bolici (*Nicolay*), 56, 61.
Boni (*Guillaume*), 272.
Bonnassies (*J.*), 145.
Bontempi, 289.
Bordes (*Charles*), 281, 283.
Borodine, 252.

Borren (Ch. Van den), 239, 240.
Bottigaro, 261.
Bottesini, 247.
Bouchard (*E.*), 92.
Boucher, 97.
Bouillon (*Duchesse de*), 69.
Bourbon (*Duc de*) 67.
Boursault, 137.
Boutti (*Abbé*) voir *Buté*, 215.
Boysse, 106, 110, 175.
Brambach, 280.
Braun (*Les frères*), 74.
Breithof, 278.
Brenet (Michel), 233 et suiv., 245, 267 et suiv.; 274 et suiv.; 278 et suiv.; 284, 298.
Brenet (*Michel*), 68, 75, 76, 94, 102, 103, 106, 291, 297.
Bret, 135.
Briasson, 199, 200.
Briennius, 49, 52.
Brosses (*Le Président de*), 183, 184.
Bruckner (*Anton*), 291.
Bruneau (*Alfred*), 229.
Bucher, 260.
Buhle, 257.
Buini, 85.
Buleau (*Simon*), 48.
Bull (*John*), 240 et suiv.
Buonavita, 261.
Burcio, 31.
Burtius (*Nicolas*), 19.
Buté, (*Abbé*), 214.
Byrd, 240 et suiv., 244.

C

Cabeçon ou *Cabezon* (*Ant. de*), 41, 44, 59, 242, 243, 257, 260.
Caccini, 263, 277.
Cacio (*Raymond de*), 3.
Cahuzac, 95.
Calmus (*Georgy*), 130.
Calvo (*Andrès*), 33.
Calvocoressi (M.-D), 236, 237, 251, 252, 267, 273, 274, 289, 290.
Camargo (*La*), 69.
Cambefort (*Adrienne de*), 208.
Cambefort (*Antoine Paul de*), 208.
Cambefort (*Catherine de*), 205.
Cambefort (*Claude de*), 208.
Cambefort (*Françoise-Catherine de*), 208.
Cambefort (Jean de), 205 et suiv.
Cambefort (*Jutien de*), 205.
Cambefort (*Marie de*), 208.
Cambefort (*Marie-Hierosme de*), 208.
Cambefort (*Magdeleine-Paule de*), 208.
Cambert, 215, 277.
Campardon, 144, 146, 200.
Campra, 88, 102, 105, 150.
Camus (*Le*), 215, 216.
Candeille, 112.
Candolle, 294.
Cannabich, 287.
Canteloube, 232.
Caperan, 101.
Caperna, 106.
Capricornus, 272.
Caproli del Violino (*Carlo*), 210.
Capron, 103.
Carducho, 2.
Carignan (*Prince de*), 68.
Carolet, 132, 133, 137, 162, 168, 169, 199, 200, 202, 203.
Casanova, 289.
Cassiodore, 42.
Casteele (*Van de*), 235.
Castellanis (*Michel de*), 9, 16.
Castiglione, 261.
Castillo (*Alonso del*), 19.
Castillo (*Diego del*), 59.
Castillo (*Fernando del*), 19.
Castillon (*Alexis de*), 283.
Castro (*Rodriguez de*), 57.
Caton, 14.
Caumont, 216.
Caux de Cappeval, 71, 72.
Celius (*Ludovic*), 35, 42.
Cerone, 34, 54, 58, 63, 257.
Certon, 272.
Cervera (*Juan-Francisco*), 57.
Chabas (*Don Roque*), 2.
Chabrier, 283.
Chamfort, 199.
Champion, 206.
Chancy, 207, 212.
Chantavoine (Jean), 227 et suiv.; 248 et suiv.; 252 et suiv.; 269, 270, 272, 273, 282.
Chantavoine (*Jean*), 294.
Chapelain, 72.
Chaponnière, 200.
Charolais (*Comte de*), 67.
Charles Ier, 261.
Charpentier (*Gustave*), 283.
Charpentier (*M.-A.*), 281.
Chassé, 70.
Chéruel, 206.
Chevalier (*Mlle*), 185.
Chevrier, *Mlle*), 81.
Chevrier, 129, 136, 144, 179, 181, 184, 199, 203.
Choiseul (*Duc de*), 104.

Chopin, 282, 283.
Ciampi, 86.
Cicéron, 5, 8, 35, 36, 42, 55, 58, 61.
Cini, 261.
Cirruelo, 6, 23, 25, 26, 29.
Ciruelus (*Petrus*), 20, 21.
Clairval, 185.
Clapisson, 247.
Clérambault, 148.
Clermont (*Comte de*), 66, 67, 69, 75 et suiv.
Clousier, 200.
Cocchi, 85.
Coello (*Manuel Rodriguez*), 59.
Cogné (*Robert*), 291.
Colasse, 100.
Colbert, 214 et suiv.
Collé, 77, 80, 81, 86, 91, 160, 172, 175, 190, 191, 193, 198, 200, 203.
Collet voir *Collé*, 78.
Collet (Henry), 1 et suiv.
Collet (*Henry*), 44, 255.
Colletet (*F.*), 213.
Colletet (*G.*), 213.
Collijon (*Isaac*), 272.
Colonne, 232.
Condé, 67.
Consineau, 278.
Contant d'Orville, 80, 81, 83, 97, 98, 115, 121, 199.
Conti (*Prince de*), 104.
Corby, 184.
Cordoba (*Diego-Fern. de*), 33.
Corebius, 24.
Corelli, 76.
Corneille, 130, 151, 165, 174.
Correa y Araujo, 58, 59.
Coste de Champeron, 184.
Coulon, 210.
Coumont, 215.
Couperin, 256, 275, 289.
Cousin, 67 et suiv., 74, 77, 78.
Coustelier, 199.
Cramer, 246.
Créquillon, 43, 48, 272.
Crémieux (Mme M.-P.), 282.
Crispin, 185.
Croce, 259.
Croix (*Jean de la*), 1.
Croizat (*Louise*), 92.
Croizet voir *Croizat*, 92.
Crowest (*Frederick-J.*), 245.
Cruon (*Princesse de*), 278.
Cucuel (Georges), 127 et suiv.; 246 et suiv.; 250, 251; 262 et suiv.; 285 et suiv.; 291, 292.
Cucuel (*Georges*), 66, 76.
Cupis, 73.
Curis (*de*), 97.
Curzon (Henry de), 285.

D

Daça (*Esteban*), 48.
Dadam (*Antoine*), 92.
Dalbosse, 92.
Damon, 24.
Dancourt, 140, 145.
Dandelot, 285.
Danemark (*Le Roi de*), 105.
Daquin, 68, 73, 74, 287, 289.
Dartois (*Achille*), 114.
Dartois (*Armand*), 114.
Dauberval, 110.
Daubresse (Mlle M.), 244, 245.
Daugny, 94.
Dauvergne, 65 et suiv.; 91 et suiv.
Dauvergne (*Ant.-Alex.*), 96, 102.
Dauvergne (*Jacques*), 92, 93.
Dauvergne (*Louis*), 113.
Dauvergne (*Louis-François*), 94.
Dauvergne, 181.
Davantes, 269.
Davesne, 281.
David, 11, 61, 206, 248.
Davison (Henry), 246 et suiv.
Davison (J.-W.), 246 et suiv.
Debussy, 254, 268, 283.
Dechevrens, 269.
Delisle, 272.
Delisle de la Drevetière, 201.
Deloche (*Maxime*), 206.
Delormel (*Veuve et fils*), 78.
Delune, 232.
Delzers, 284.
Demantius, 258.
Démocrite, 26.
Desbacliniers, 160.
Desboulmiers, 115, 137, 173, 199.
Deschamps, 130.
Deschamps (*Mlle*), 185.
Désiré (*Mlle*), 81.
Desnoiresterres, 107, 200.
Desplaces, 81.
Despuis (*Guill.*), 18, 20, 58.
Destouches, 70.
Diderot, 199.
Diogène, 24, 137.
Diogène Laërce, 8.
Diruta, 260.
Ditters von Dittersdorf, 262, 263.
Dominique (*Saint*), 43.
Dominique, 89, 129, 202.
Dorilaus, 35, 61.

Dreyfous (*Maurice*), 249.
Dreyfus (*Robert*), 127, 128, 155, 175, 200.
Drœghmans, 232.
Dubois, 206.
Dubois (*Th.*), 232.
Duchesne, 182, 184, 199, 200, 203.
Ducray-Duminil, 258.
Duduit de Mézières, 199.
Dufour, 95.
Dufresney, 202.
Dufresny, 141, 143, 200, 202.
Dukas (*Paul*), 230 et suiv., 268, 283.
Dumont, 69, 130, 207.
Dupin, 231, 288.
Dupont (*Gabr.*), 230.
Dupré, 81.
Durán (*Domingo Marcos*), 9, 10, 12, 15, 35, 58.
Durand, 164, 165.
Durand (*de Paris*), 15, 16.
Durant, 207.

E

Eckard, 295.
Ecorcheville, 208, 212, 271.
Eichner, 287.
Elgar, 268.
Elisée, 11.
Emmanuel, 234.
Epictète, 71.
Erlanger, 229.
Erlebach, 292.
Eschyle, 269.
Esclepiedas, 24.
Esope, 137.
Espinel, 49.
Espinosa, 19, 29, 30, 58.
Estéban, 2, 3, 256.
Estiacus, 24.
Estrée (*d'*), 127, 130, 155, 200, 201.
Eubolide, 24.
Euripide, 269.
Eusèbe, 43, 45, 61.
Eyck (*Van*), 250.

F

Faber, voir *Lefèvre d'Etaples*, 8, 23, 25, 39, 58.
Fagan, 137, 163, 169, 200, 203.
Fanelli, 231.
Faria, 60.
Farnaby, 240 et suiv.
Faure, 285.
Fauré (*Gabriel*), 283.
Favart, 65, 86, 99, 125, 128, 130, 132, 134, 160, 163, 164, 171, 174, 175, 184, 185 et suiv., 195, 198, 200 et suiv.
Favart (*Mme*), 185.
Fel (*Mlle*), 73.
Féligonde (*de*), 95.
Ferdinant, 206.
Fernand Ier, roi de Castille, 45.
Fernández (*Antonio*), 60.
Fernando de las Infantas, 47, 54.
Ferrand, 97.
Ferrari (*Mme*), 229.
Ferrer (*Pedro*), 34.
Ferté (*de la*), 94.
Fétis, 94, 100, 113, 117, 140, 145.
Feuillade, 81.
Figueroa (*Bernardino de*), 34, 41.
Fiinur Jonnson, 257.
Fijan, 229.
Filtz (*François de*), 94.
Filtz (*Marie de*), 94, 102, 111.
Findeisen, 274.
Fischer, 265.
Fitz-William, 240 et suiv., 268.
Flammarion, 289.
Fleury, 176, 203.
Floquet, 108, 109.
Florat (*de*), 95.
Florez (*Fray Andrès*), 33.
Florian, 78.
Fogaça, 61.
Foisset, 184.
Fonseca (*Cristóbal de*), 60.
Font, 125, 201.
Fontana (*Paul*), 235.
Fontanieu, 176, 182.
Fontenelle, 100, 101.
Forcroy voir *Forqueray*, 73.
Forqueray, 71, 73.
Forqueray (*Mme*), 73.
Franchino, 16.
Francisque, 128, 152.
Franck (*César*), 268, 280. 283.
Franco (*Cirilo*), 61.
Francœur, 100, 103 et suiv.
Francœur (*François*), 113.
Francœur (*Louis-Joseph*), 108, 113.
François, de Neufchâteau, 66, 67, 70, 72, 74, 75, 77, 78.
François Ier, 261.
Francon de Cologne, 9, 16.
Franquino, 4, 31.
Franquinus, 31, 35, 42, 61.
Frédéric II, 74, 77.
Frescobaldi, 243.
Fresneda (*Fray Bernardo de*), 43.
Fuenllana (*Miguel de*), 34.
Fuller-Maitland, 240, 255.

Fuzelier, 87, 95, 128, 130, 147, 148, 151, 152, 202.
Fyner (*Conrad*), 268.

G

Gabrieli, 260.
Gade, 280.
Gafori, 9.
Gaforo, 16.
Gaforus (*Franchinus*), 18, 45, 55, 58.
Galien, 8, 36, 62.
Galiet, 198.
Gallardo, 2.
Gallini, 81.
Gallus, 259, 290.
Galton, 294.
Ganaye, 232.
Gardel, 110, 112.
Gastius (*Mathias*), 48.
Gastoué, 298.
Gaubert (*Ph.*), 232.
Gauffecourt, 288.
Gauthier (*M*lle), 183.
Gautier (Théophile), 248 et suiv.
Gautier (*Théophile*), 231.
Gauzargues, 105.
Gaviniès, 103, 106.
Gédalge, 232.
Gelasius, 26.
Geminiani, 76.
Genlis (*M*me *de*), 286.
Gerson (*Jean*), 268.
Gervaise (*Claude*), 269.
Gessner, 194.
Gevaërt, 273.
Gherardi (*Th. de*), 131, 132. 140, 141 et suiv., 199, 202.
Gibbons, 240, 242, 244.
Gillier ou *Gilliers*, 88, 89, 144 et suiv., 148, 149, 162, 202.
Girardin (*Marquis de*), 288, 289.
Glaréan, 6.
Glinka, 251.
Glouch, voir *Gluck*, 107.
Gluck, 107, 113, 147, 194, 264, 277, 285, 286.
Gobert, 81.
Godeau, 206.
Gœthe, 264, 296.
Gomberth, 41.
Goncourt (*Les*), 286.
Goscaldus, 16.
Goschald, 9.
Goschaldos, 6,
Gossec, 106, 172, 281.
Gotzen (*Jos.*), 237.
Goudimel, 272, 277.
Gounod, 247, 285.
Gouy (*Jacques de*), 277.
Graef, 71.
Granada (*Fray Luis de*), 48.
Grandmaison (*L. de*), 112.
Grandval, 134, 140, 145.
Grattan-Flood (H.), 245.
Graun, 264.
Grégoir, 67, 77.
Grégoire (*Saint*), 6, 9, 12, 15, 16, 20, 27, 28, 45 et suiv., 51.
Grétry, 109, 112, 196, 266, 286.
Grieg, 275, 282.
Grimm, 101, 103, 128, 171, 172, 182, 197, 199, 272, 286.
Grob, 265.
Guédron, 205, 218.
Guellette (*Thomas*), 130.
Guerrero, 48.
Guevara, 2.
Guide, 16.
Guido, 6, 15, 20, 36, 42, 58.
Guignon, 69, 71.
Guillaume, duc de Bavière, 261.
Guilmant (*A.*), 291.
Guimard (*M*lle), 110.
Guyot de Merville, 135, 170, 200, 203.
Guy-Ropartz, 230, 232.

H

Haberl (*D*r), 290.
Haendel, 76, 265, 280.
Haffner, 272.
Hahn (*Reynaldo*), 231, 280.
Haillet, 116.
Halévy, 247, 249.
Hammerschmidt, 272.
Hamoche, 152.
Hasselmans, 231.
Hassler, 290.
Haulemer, 131, 176, 203.
Haydn (*Joseph*), 296.
Haydn (*Michaël*), 262, 263.
Hédouin, 210.
Heinel (*M*lle), 110.
Henry VIII, 261.
Herbing, 264.
Hérold, 114.
Heulhard, 89.
Héraclide, 26.
Hermann (Dr Ad.), 250, 251.
Hérophile, 24.
Herrera (*Gomez de*), 18, 45, 48.
Hesse (*de*), 171, 184.
Hiéronyme, 35, 61.

Higden (*Ranulph*), 268.
Hilaire (*M*lle), 217.
Hilarion, 61.
Hiller (*A.*), 262, 264.
Hipp, 272.
Hippasus, 24.
Hochbrucher, 278.
Hofmann, 280.
Holleben (*Margarete von*), 265.
Holtzbauer, 172, 262.
Homère, 25.
Honnauer, 295.
Horace, 277.
Hozier (*d'*), 112.
Hüe, 94, 116.
Huerga (*Cipriano de la*), 57.
Huggens, 278.
Hugo, 249.
Humbert (*H.*), 201.
Hus (*Mathias*), 269.
Hyacinthe, 81.
Hyagnis, 24.
Hysménias, 24.

I

Indy (*Vincent d'*), 243, 268, 283.
Isaac, 290.
Isabelle, *reine d'Espagne*, 260.
Isidore, 9, 15, 20, 35 et suiv., 45, 61 et suiv.
Ivanow (M.), 251, 252.

J

Jachet, 41.
Jacques le Mineur, 20.
Jaëll (Mme Marie), 252 et suiv.
Jahn, 296.
Jean-Adolphe, *duc de Saxe-Weissenfels*, 292.
Jean XXII, 36, 46.
Jélyotte, 73.
Joachim, 248.
Joachim (*Saint*), 7.
Joannes de Londones, 16.
Joliveau, 101, 102, 105, 106.
Jombert, 199.
Jongen (*Jos.*), 232.
Josèphe, 43.
Josquin de Prés, 41, 291.
Juan (*Don*), 41.
Juan IV, 60.
Julien, 246, 247.

K

Karatyghinequi, 274.
Kindermann, 272.
Kinkeldey, 255 et suiv.
Kinner, 278.
Kircher, 62, 206.
Kleinmichel, 262.
Klob, 262, 263.
Klopstock, 264.
Kobelius, 292.
Kœchel, 295 et suiv.
Kœchlin, 232.
Kotter, 260.
Krause, 265, 266.
Krebs, 255.
Kress (*Christoph*), 257.
Kretzschmar, 263 et suiv.
Kretzschmar, 276, 279.
Krieger (*J.-Ph.*), 292.
Krupholtz (*Mme*), 278.
Kunc (*Pierre*), 232.
Kusser, 265.

L

Labatte (*M*lle), 81.
Labbé, 71.
La Barre (*M*lle *de*), 217.
Labinius (*Jacobus*), 24, 25.
La Borde, 93, 94, 96, 100, 104 et suiv., 109, 114, 152.
Labori (*Mme*), 232.
La Bruyère, 151.
La Chevardière, 75.
Lacombe, 199.
La Dixmerie, 114.
Ladmirault, 283.
Lafont, 149, 202.
La Fontaine, 97, 98, 114, 115.
Lagerberg, 272.
Lajarte, 78.
Lalo (*Edouard*), 283.
Lalo (*Pierre*), 288.
Laloy, 164.
La Mara (*Mme*), 274.
Lambert, 199, 206, 215, 216.
Lambillotte (*Le P.*), 238.
Lamech, 11, 16.
La Motte, 101, 105, 172.
Lamoureux, 231.
Landormy, 290.
Landsberg (*Mathieu*), 137.
Lanson, 127, 201.
Lany, 81.
La Porte (*de*), 199.
La Pouplinière, 91, 135, 182, 183, 187, 286.
Laqueville (*Nic. de*), 23.
Lara (*Isidore de*), 230.
Lard (*M*lle *Péronne*), 288.
Lassus, 277.

Latilla, 289.
Laufenberg (*Heinrich de*), 291.
Laujon, 67, 77.
Lauragais (*Mme de*), 73.
Laurencie (Lionel de la), 65 et suiv. ; 239 et suiv. ; 244, 245, 255 et suiv. ; 269 et suiv. ; 276 et suiv. ; 282 et suiv. ; 291, 293 et suiv.
Laurencie (*Lionel de la*), 65, 88, 95, 143, 176, 207.
Laurès (*Le Chevalier de*), 77, 78.
Laval, 81.
Lavisse, 284.
Lazzari (*Sylvio*), 229.
Leal (*Fra Miguel*), 60.
Léautaud (*Paul*), 282.
Le Blanc (*Hubert*), 74.
Le Borne, 231.
Le Breton, voir *Berton*, 110.
Leclair, 70, 71, 289.
Leclair (*François*), 93.
Leclair (*Jean-Marie*), 69, 114.
Leclair (*J.-M. aîné*), 93.
Leclair (*J.-M. second*), 93.
Leclair (*Pierre*), 93.
Leclerc, 69, 76. 93, 94.
Leduc, aîné, 106.
Lefèvre d'Etaples, 6, 21, 26, 36, 37, 58.
Lefebvre (*L.*), 235.
Le Fresne, 206.
Le Grand, 134, 153, 154, 200, 202.
Le Gros, 110.
Lejeune (*Claudin*), 272.
Lejeune (*Marianne*), 92.
Leichtentritt, 267, 268.
Leichtentritt, 257, 258, 280.
Lelièvre, 81.
Le Maure (*Mlle*), 70, 73.
Lenz, 295.
Leo, 67.
Léris (*de*), 199, 203.
Le Rochois (*Marthe*), 141.
Le Roy (*Antoine*), 207.
Lesage, 86 et suiv., 100, 128, 130, 134 et suiv., 144, 146 et suiv., 152, 156, 158, 162, 163, 176, 188, 189, 195, 196, 199, 200, 202, 203.
Lespinasse (*Mlle de*), 287.
Leuze (*de*), 97.
Le Vasseur (*Nicolas*), 143.
Lévêque (*Ch.*), 273.
Lévis (*Duc de*), 68.
Lhuillier, 93.
Liapounow, 236, 237.
Liard (*Claude-Louise*), 68.
Liévin (*Louise*), 94.
Ligier (*Anne-Marguerite*), 67.
Lind (*Jenny*), 248.
Lineff (Mme Eugénie), 267.
Linéva, voir Lineff, 267.
Linus, 24.
Lisle (*Dlle de*), 152.
Liszt, 291.
Littleton (Alf.-Henry), 268.
Livet, 217.
Lœwe (*Carl*), 264.
Lorente (*Andrès*), 60 et suiv.
Loret, 217.
Lorraine (*Louise-H.-F. de*), 69.
Lortzing, 262, 264.
Louis XIII, 205, 206, 218.
Louis XIV, 128, 130, 205.
Louis XV, 128, 132, 139.
Louis XVI, 138, 286.
Lucas, 68, 74.
Lucidarius, 16.
Lully, 87, 100, 141, 143, 145, 149, 164, 170, 179, 205, 209, 210, 217, 218, 241, 288.
Lusitano (*Vicente*), 19.
Lussy (Mathis), 269, 270.
Lussy (*Mathis*), 272, 273.
Luther, 291.
Lux bela, 6.
Luynes, 70, 73, 74.
Lyard (*Anne*), 67.
Lyard (*Oudette*), 67.
Lycaon, 24.
Lyonnois (*Mlle*), 81.

M

Macperson, 278.
Macrobe, 8, 9, 20, 35, 61.
Madame (*S. A. R.*), 149.
Malherbe (*Charles*), 164.
Malherbe (*Edmond*), 230.
Manelli, 66, 80.
Mantoue, 41.
Marchadiès (*L'abbé*), 95, 96.
Marcheto, 16.
Marella, 71.
Marenzio, 272.
Maret, 114.
Marie-Antoinette, 107.
Marie-Thérèse d'Autriche, 214.
Mario, 285.
Marmontel, 101, 135, 183, 286.
Marnold (Jean), 270.
Marnold (*Jean*), 291.
Marot, 239.
Marpurg, 74.
Marquet, 9.
Marquise (*Mlle*), 81.

Marsias, 24.
Martin (*Henri*), 284.
Martinez (*Juan*), 32, 58.
Martini, 76.
Martini (*Le P.*), 296.
Mascadio, 2, 16.
Massé (*Victor*), 249.
Massenet, 227, 228, 283, 284.
Masson (*Paul-Marie*), 164.
Maugars, 209, 277.
Maurice (*Veuve*), 146.
Mayllart, 48.
Mazarin, 206, 207, 211, 214.
Meck (*Mme von*), 236, 237.
Meibon, 278.
Meister, 237.
Mendelssohn, 246, 248, 264, 280.
Mendoça (*Don Diego Hurtado de*), 29.
Mendoça (*Don Pedro Gonçalez de*), 29.
Ménendez y Pelayo, 2, 34, 55.
Merulo, 260, 272.
Mesdames de France, 105, 112.
Mesnil (*du*), 141.
Mey (*Patricio*), 57.
Meyerbeer, 246, 248, 250.
Michaëlis, 150.
Michaud, 97.
Microlus, 15, 16.
Mihl (*von der*), 272.
Milán (*Luis*), 33, 256.
Milliet (*Paul*), 229.
Mirolus, 9.
Mitjana (Rafaël), 269 et suiv.
Molière, 130, 132, 174.
Molina (*Bart. de*), 19.
Mondonville, 69, 71, 77, 101, 102, 104, 106, 110, 281.
Mongin, 131, 142, 202.
Monnet, 91, 97 et suiv., 116, 171.
Monnet (*Jean*), 96, 171.
Monod (Edmond), 272, 273.
Monsigny, 192, 193, 196, 203, 266, 286.
Montañes (*Fray Vicento*), 57.
Montanos, 55 et suiv., 61.
Monteclair, 163.
Monteverde, 270.
Montpensier (*Mlle de*), 206.
Montserrate (*Andrès de*), 58.
Morales, 34, 41, 42.
Morand, 67.
Morino, 2, 16.
Moschelès, 246.
Mouret, 147, 150, 153, 155, 156, 163, 196, 202.
Moussorgsky, 273, 274.
Moussorgsky, 251, 252.
Moutard, 200.
Moya, 56.
Mozart (*Léopold*), 262, 296.
Mozart (*W.-A.*), 234, 262 et suiv., 293 et suiv.
Mudarra (*Alf. de*), 33, 256.
Muffat, 265, 277.
Munday, 244.
Muris (*J. de*), 2, 9, 15, 16, 20.
Mussard, 66, 289.
Mydas, 24.

N

Nagel, 239, 255.
Narbaez, 33, 256.
Narro, 57.
Naudot, 74.
Navarro, 57.
Naylor, 255.
Neefe, 264.
Nef, 257.
Neissel (*Mlle*), 185.
Nicomaque, 24, 26, 49, 52, 55.
Niedl, 272.
Niel (*de*), 206.
Niger (*Franciscus*), 268.
Nilsonn (*Christine*), 248.
Nivault, 163, 202.
Nohl, 276.
Nougués (*Jean*), 229.
Nuitter, 215.
Nyert (*Pierre de*), 206, 207.

O

O'Farrell, 245.
Oget, voir *Auger* ou *Augel*, 208.
Orléans (*Duc d'*), 145, 193.
Orneval (*d'*), 87, 88, 134, 137, 139, 152, 156, 158, 162, 176, 199, 202, 203.
Orphée, 11, 24, 25, 28, 72, 74, 145, 213.
Ortoli, 236.
Osma (*Petrus de*), 16.
Ostwald, 294.
Ovide, 262.

P

Pacheco, 2.
Pacheco (*Doña Ysabel*), 34.
Padoano (*Annibale*), 261.
Pagin, 67.
Palestrina, 234.
Pallu, 93.
Panard, 128, 130, 132, 133, 135, 138, 139, 163, 164, 166, 167, 169, 171 et suiv., 192, 196 et suiv., 200, 202, 203.
Papillon de la Ferté, 105, 110, 174.
Papinien, 5, 35.

Parchi (*Ornito*), 55.
Paréja (*Bart. de*), 16.
Paréja (*Ram. de*), 19.
Parfaict, 155, 166, 199, 203.
Parisck-Alvars, 278.
Parry (Hubert-H.), 274 et suiv.
Parry (*H.-H.*), 255.
Patu, 91, 184, 203.
Patti (*Adelina*), 285.
Paul (*Saint*), 5, 16, 20, 35.
Pécour, 170.
Peerson, 244.
Pellegrin, 163.
Pénélope, 25.
Peraza, 59.
Pergolèse, 65, 179, 195, 196, 289.
Perroni, 210.
Persuis (*père*), 281.
Peters, 75, 276.
Pezel, 265.
Pharaon, 11.
Philelphos, 36.
Philespho, 8.
Philidor, 109, 286.
Philidor (*aîné*), 205.
Philippe II, 60, 260.
Philips, 240, 244.
Philolaus, 24, 26, 37, 39.
Phinot, 43.
Piccinni, 107, 296.
Pictorius, 261.
Pie V, 45, 48.
Pierné (*Gabriel*), 231.
Pierné (*Paul*), 232.
Pignani, 210.
Pils, 129.
Piron, 130, 132, 138, 139, 163, 172, 192, 196, 200, 203.
Pirro, 291.
Pisador, 34, 256.
Placentino, 6, 35.
Platon, 11, 20, 24, 26, 30, 36, 37, 42, 58, 61.
Plauzius, 272.
Pleyl, 278.
Pline, 35.
Pline le Jeune, 61.
Plutarque, 6, 58, 62.
Podio, voir *Despuig*, 18, 31.
Polydore, 45.
Ponchon (*Mlle*), 81.
Pontau (*de*), 203.
Porée (*L'abbé*), 71.
Porphyre, 49.
Porpora, 289.
Portelance, 91, 184, 203.
Pougin, 193.
Pradillo, 59.
Praetorius, 258, 272.
Prault, 200.
Prod'homme (J.-G.), 276 et suiv.
Prod'homme (*J.-G.*), 99, 183, 285.
Prophraste, 24.
Prunières (Henry), 205 et suiv.
Prunières (*Henry*), 260, 261.
Ptolémée, 20, 24, 26, 49, 51, 52.
Puerto (*Diego del*), 19.
Pythagore, 8, 9, 15, 18, 20, 24, 27, 35 et suiv.; 39, 48, 58, 60.

Q

Quantz, 74.
Quef, 232.
Quérard, 72.
Quevedo, 46.
Quinault, 145, 153, 187, 190, 202.
Quintiani, 259.
Quintilien, 8, 36, 37.
Quittard, 259, 298.

R

Rabelais, 135, 138, 167.
Racine, 151, 165, 174.
Raisin, 140.
Raisin aîné, 202.
Rameau, 91, 113, 114, 164, 165, 170, 172, 195, 277, 286, et suiv.; 294.
Ramis de Pareia, 257.
Rathgeber, 264.
Raugel (Félix), 290, 291.
Raupach, 295.
Ravel (*Maurice*), 231, 283.
Ray (*Mlle*), 81.
Rebel, 100, 104.
Rebel (*Mme*), 112.
Rebello, 60.
Regnard, 141, 143, 202.
Reichardt, 264.
Renaud (*Michel*), 67.
Renié (*Mlle H.*), 232.
Reuchsel (*Am.*), 232.
Riaño, 19.
Ribayaz (*Lucas Ruiz de*), 62.
Ricafort, 48.
Riccoboni, 155.
Richard (*François*), 207, 214.
Richelieu (*Cardinal de*), 206, 216, 278.
Riemann (*Hugo*), 234, 239, 257.
Rietsch, 276.
Rimsky-Korsakow, 230.
Rio (*P. Martin del*), 57.
Ritter, 255.
Robert, 206.

Rolland (*Romain*), 209.
Romagnesi, 129, 155, 163, 202.
Rondel (*Auguste*), 179.
Rosa (*Alb. de la*), 2, 16.
Roseto (*Blas*), 58, 61.
Rossi (*Luigi*), 209.
Rossignol, 93.
Rossini, 246.
Roullet (*du*), 106.
Rousseau (*J.-B.*), 105.
Rousseau (*J.-J.*), 65, 66, 181 et suiv.; 287 et suiv.
Rousseau (*Abbé N.*), 291.
Rousseau (*Pierre*), 175.
Roussel (*Albert*), 232.
Rowlandson, 275.
Royer (*Veuve*), 101.
Rozet (*Benoît*), 113.
Rozet (*Clémence*), 111, 113.
Rozet (*Les citoyennes*), 113.
Ruggi (*Filippo*), 172.
Ruta (Riccardo), 278.

S

Sacchini, 296.
Sachs (*Curt*), 292.
Saer, 278.
Sagredo, 2.
Saint-Edme (*Les frères*), 89.
Saint-Foix (G. de), 293 et suiv.
Saint-Foix (*G. de*), 95.
Saint-Germain (*Mlle*), 81.
Saint-Martin (*de*), 206.
Saint-Saëns, 283.
Saint-Victor (*Hugues de*), 6, 35 et suiv., 45, 61.
Sakespir, 179.
Salinas (*Francisco*), 29, 34, 35, 48 et suiv., 54, 58.
Salomon, 11, 51.
Salx (*Arnauld*), 143.
Sammartini, 296.
Sancta Maria (*de*), 41, 256 et suiv., 260, 261.
Santiago, 37.
Sarmento, 49, 52.
Saül, 11.
Saurin, 89.
Sayas (*Don J.-Fr. de*), 63.
Scarlatti (*Domenico*), 242.
Scharwenka (*X.*), 267.
Shelley, 246.
Schering (Arnold), 279 et suiv.
Schering (*Arnold*), 258.
Schmid (*A.*), 107.
Schmitt (*Florent*), 232.
Schmitz (*Eugen*), 276.
Schobert, 295.
Schomberg (*Maréchal de*), 206.
Schubart, 264.
Schubert, 254, 264.
Schubiger, 257.
Schultz, 264.
Schumann, 254, 280, 282.
Schütz, 234, 292.
Schwartz (Rudolf), 276.
Scriabine, 252.
Sedaine, 114.
Seiffert, 239, 255.
Sénèque, 8, 36.
Senneterre (*Comte de*), 78.
Sercamanant (*Mlle*), 217.
Séré (Octave), 282, 283.
Séré de Rieux, 72.
Sermisy (*Claudin de*), 272.
Séverac (*Déodat de*), 283.
Séverin (*Saint*), 8, 36, 61.
Séverinus (*Divus*) voir *Boèce*, 26.
Socrate, 36.
Sody (*Charles*), 183, 203.
Sody (*Pierre*), 114.
Solerti, 261.
Sonneck, 284.
Sonneck, 86.
Sophocle, 269.
Soto, 41.
Soubies (Albert), 284, 285.
Souriau, 294.
Spañon (*Alonso*), 18.
Sperontes, 265.
Spinosa (*Joannes de*), 29.
Spitta, 260.
Squarcialupi, 258, 277.
Stafford (*Thomas*), 210.
Stamaty, 248.
Stamity, voir *Stamaty*, 248.
Stamitz, 248, 287.
Stassow, 273, 274.
Stephan (*Gottlieb*), 262.
Sterndale Bennett, 248.
Straeten (*Van der*), 235, 258.
Strauss (*Richard*), 264.
Stravinsky, 252.
Striffling (Louis), 285 et suiv.
Striggio, 261.
Sullivan, 248.
Sweelinck, 277.

T

Taillart, 73, 74.
Tallemant des Réaux, 206.
Tallis, 240 et suiv.
Tamyras, 24.

Tanéïew, 237.
Tapia, 4, 6, 8, 34, 35, 61.
Tarde, 294.
Tchaïkowsky (*Modeste*), 236.
Tchaïkowsky (*Pierre*), 236, 237, 251.
Telemann, 71, 265.
Terpandre, 24.
Terradella, 289.
Thalès de Crète, 24.
Theile, 272.
Théodore, 26.
Théophraste, 24, 26.
Thierry (*M*lle), 81.
Thimothée, 26.
Thoinan, 209, 215.
Thomas (*Ambroise*), 249.
Thomas de Sancta Maria (*Le P.*), 43.
Tiersot (Julien), 287 et suiv.
Tiersot, 66, 107, 125, 129, 201, 276.
Timoféew (Grégoire), 289, 290.
Timothée de Milet, 28.
Tinctor, 55.
Tini, 259.
Tobar, 6.
Tolletano (*Diego Ortiz*), 34.
Tomkins, 240.
Tonelli (*La*), 66, 80.
Torre (*Alf. de la*), 2.
Torres (*Melchior de*), 33, 58.
Tosca (*Dr Th.-V.*), 57.
Toulouse-Lautrec (*Alex. de*), 205.
Tour (*Th. de la*), 69.
Tournemire (*Ch.*), 232.
Tourneux, 128, 171, 182, 198.
Tovar, 19, 58.
Tregian, 240.
Trial, 104, 105.
Trouhanowa (*M*lle), 230.
Tubal Cayn, 11, 16.
Tulou, 68.
Turbelinus (*Jacobus*), 24, 25.
Türk, 276.

U

Ully (*l'*), voir *Lulli*, 181.

V

Vacaresco (*M*lle *H.*), 229.
Vadé, 92, 97, 100, 114, 115, 181, 200.
Valderravano, 256.
Valentin (*G.-T. de*), 143, 202.
Vallas, 113, 291.
Vallier, 103.
Valois d'Orville, 134.
Vasconcellos, 61.
Vasurto, 48.
Vázquez, 41.
Venecis (*P. de*), 16.
Venegas de Henestrosa (*Luis*), 43.
Verdelot, 59.
Verdi, 248.
Vernadé, 116.
Viardot (*M*me *P.*), 285.
Vicente de Burgos, 2.
Vicentino (*Nicolas*), 19, 260.
Victoire (*M*lle), 81.
Victoria, 259.
Vila (*Mosen*), 41.
Villada, 41.
Villafranca (*Luis de*), 43.
Villalpando, 2.
Villeroy (*M*me *de*), 105.
Villetard (*L'abbé*), 298.
Vincence ou *Vincencius*, 15, 16.
Vincent, 212.
Vincenti, 259.
Virdung, 240, 257.
Virgile, 10.
Vitriaco, voir *Vitry* (*Ph. de*), 2, 16.
Vitruve, 49, 52.
Vitry (*Philippe de*), 9, 15.
Vivaldi, 260.
Vives (*Luis*), 2, 43.
Vivier, 247.
Vogelweide (*Walter von der*), 291.
Voisenon (*Abbé de*), 174, 193, 194, 196, 200, 203.
Voltaire, 72, 157.
Vrillière (*Duc de la*), 106.
Vuollico (*Nicolas*), 58.

W

Wackernagel, 238.
Wagenseil, 295.
Wagner, 246 et suiv., 262, 264, 282, 285.
Walker, 239.
Wasielewski, 255.
Weber, 249, 250, 263, 264.
Weinmann (Dr), 290, 291.
Werckmeister, 276.
Werner (Arno), 291, 292.
Westphal, 273.
Wilhelm, duc de Bavière, 277.
Winterfeld, 255.
Wissembourg (*Ottfried de*), 290.
Wolf, 240.
Wolf (*Johannes*), 258.
Wolfenbrouck, 258.
Wotquenne, 147.

Wynkin de Worde, 268.
Wyzewa (T. de), 293 et suiv.

X

Xanthus, 26.
Xénocrate, 24.

Y

Ygnace, 16.
Ysaye, 10.
Ysidore, 5, 7, 8, 16.

Z

Zahn, 238.
Zelius, 55, 61.
Zelter, 263, 264.
Zénon, 61.
Zumsteeg, 264.
Zurbaran, 1.

TABLE DES MATIÈRES

H. Collet. — Contribution a l'étude des théoriciens espagnols de la musique au XVIe siècle 1

L. de la Laurencie. — Deux imitateurs français des bouffons : Blavet et Dauvergne 62

Georges Cucuel. — La critique musicale dans les revues du XVIIIe siècle 127

Henry Prunières. — Jean de Cambefort d'après des documents inédits. 205

Jean Chantavoine. — La musique française en 1912 227

Bibliographie 233

Évreux, imprimerie Ch. Hérissey, Paul Hérissey, succr

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN, Boulevard Saint-Germain, 108, PARIS (6e).

Les Maîtres de la Musique

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

Publiées sous la direction de M. Jean CHANTAVOINE

Collection honorée d'une souscription du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Chaque volume in-8° écu de 250 pages environ . . . . . 3 fr. 50

VIENNENT DE PARAITRE :

MEYERBEER, par Lionel Dauriac. Avec un portrait hors texte.
SCHUTZ, par André Pirro. Avec un portrait hors texte.

PUBLIÉS :

J.-J. Rousseau, par Julien Tiersot, avec un portrait.
Palestrina, par Michel Brenet, 3e édition.
César Franck, par Vincent d'Indy, 6e édition.
J.-S. Bach, par André Pirro, 3e édition.
Beethoven, par Jean Chantavoine, 6e édition.
Mendelssohn, par Camille Bellaigue, 3e édition.
Smetana, par William Ritter.
Rameau, par Louis Laloy, 2e édition.
Moussorgsky, par M.-D. Calvocoressi, 2e édition.
Haydn, par Michel Brenet, 2e édition.
Trouvères et troubadours, par Pierre Aubry, 2e édition.
Wagner, par Henri Lichtenberger, 4e édition.
Gluck, par Julien Tiersot, 3e édition.
Gounod, par Camille Bellaigue, 2e édition.
Liszt, par Jean Chantavoine, 3e édition.
Haendel, par Romain Rolland, 3e édition.
Lully, par Lionel de la Laurencie.
L'art grégorien, par Amédée Gastoué, 2e édition.

EN PRÉPARATION :

Schumann, par Victor Basch. — **Mozart**, par Henri de Curzon. — **Grieg**, par Georges Humbert. — **Chopin**, par Louis Laloy. — **Brahms**, par P. Landormy. — **Berlioz**, par P.-M. Masson. — **Les Couperin**, par Henri Quittard. — **Schubert**, par Gaston Carraud. — **Victoria**, par Henri Collet, etc., etc.

ESTHÉTIQUE MUSICALE

Année Musicale (L') publiée par MM. J. Chantavoine, L. Laloy, L. de la Laurencie, Michel Brenet. *1re année, 1911.* 1 vol. gr. in-8 de 350 pages avec citations musicales . . . . . 10 fr. »
— *2e année, 1912.* 1 vol. grand in-8, avec citations musicales . . . . . 10 fr. »
ARRÉAT (Lucien). — **Mémoire et imagination** (*Peintres, Musiciens, Poètes, Orateurs*). 2e édit. 1 vol. in-16. . . . . 2 fr. 50
— **Art et psychologie individuelle.** 1 vol. in-16. . . . . 2 fr. 50
BAZAILLAS (A.). — **Musique et inconscience.** 1 vol. in-8 . . . . . 5 fr. »
BONNIER (Dr Pierre). — **La voix. Sa culture physiologique.** *Théorie nouvelle de la phonation.* Conférences faites au Conservatoire national de musique de Paris. 4e édit. 1 vol. in-16, avec figures . . . . . 3 fr. 50
BRENET (Michel). — **Musique et Musiciens de la Vieille France.** 1 volume in-16 . . . . . 3 fr. 50
COLLET (H.). — **Le mysticisme musical espagnol au XVIe siècle.** 1 fort vol. in-8° . . . . . 10 fr. »
DAURIAC (L.). — **La psychologie dans l'opéra français** (Auber, Rossini, Meyerbeer). 1 vol. in-16. . . . . 2 fr. 50
— **Essai sur l'esprit musical.** 1 vol. in-8 . . . . . 5 fr. »
DUPRÉ et NATHAN. — **Le langage musical.** Préface de Ch. Malherbe. 1 vol. in-8 . . . . . 3 fr. 75
GUILLEMIN. — **Les éléments de l'acoustique musicale.** 1 vol. in-8 . . 4 fr. »
— **Génération de la voix et du timbre.** 2e édit. 1 vol. in-8 . . . . . 5 fr. »
JAËLL (Mme Marie). — **L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques.** 1 vol. in-16, avec figures . . . . . 2 fr. 50
LALO (Ch.). — **Esquisse d'une esthétique musicale scientifique.** 1 vol. in-8. 5 fr. »
— **L'esthétique expérimentale contemporaine.** 1 vol. in-8 . . . . . 3 fr. 75
— **Les sentiments esthétiques.** 1 vol. in-8 . . . . . 5 fr. »
LICHTENBERGER (H.). — **Richard Wagner, poète et penseur,** 5e édit., revue. 1 vol. in-8 (*Couronné par l'Académie française*) . . . . . 10 fr. »
LISZT (Fr.). — **Pages romantiques,** publiées avec une introduction et des notes par Jean Chantavoine. 1 vol. in-16 . . . . . 3 fr. 50
POCHHAMMER (A.). — **L'anneau du Nibelung de Richard Wagner.** *Analyse dramatique et musicale,* traduit de l'allemand par Jean Chantavoine. 1 vol. in-16. . . . . 2 fr. 50
RIEMANN (H.). — **Les éléments de l'esthétique musicale.** Traduit de l'allemand par G. Humbert. 1 vol. in-8. . . . . 5 fr. »
SERVIÈRES (Georges). — **Emmanuel Chabrier (1841-1894).** 1 vol. in-16. 2 fr. 50
SOURIAU (P.). — **La beauté rationnelle.** 1 vol. in-8. . . . . 10 fr. »
UDINE (Jean D'). — **L'art et le geste.** 1 vol. in-8. . . . . 5 fr. »
VERRIER (P.). — **L'isochronisme dans le vers français.** 1 vol. gr. in-8 2 fr. »

ART ET ESTHÉTIQUE

Études publiées sous la direction de M. **PIERRE MARCEL**
Professeur à l'Ecole des Beaux-Arts.

Chaque volume in-8° écu, avec 24 reproductions hors texte . . . 3 fr. 50

Volumes parus :

TITIEN par H. CARO-DELVAILLE

GREUZE par L. HAUTECOEUR

VELAZQUEZ par AMAN-JEAN

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05572 084 9